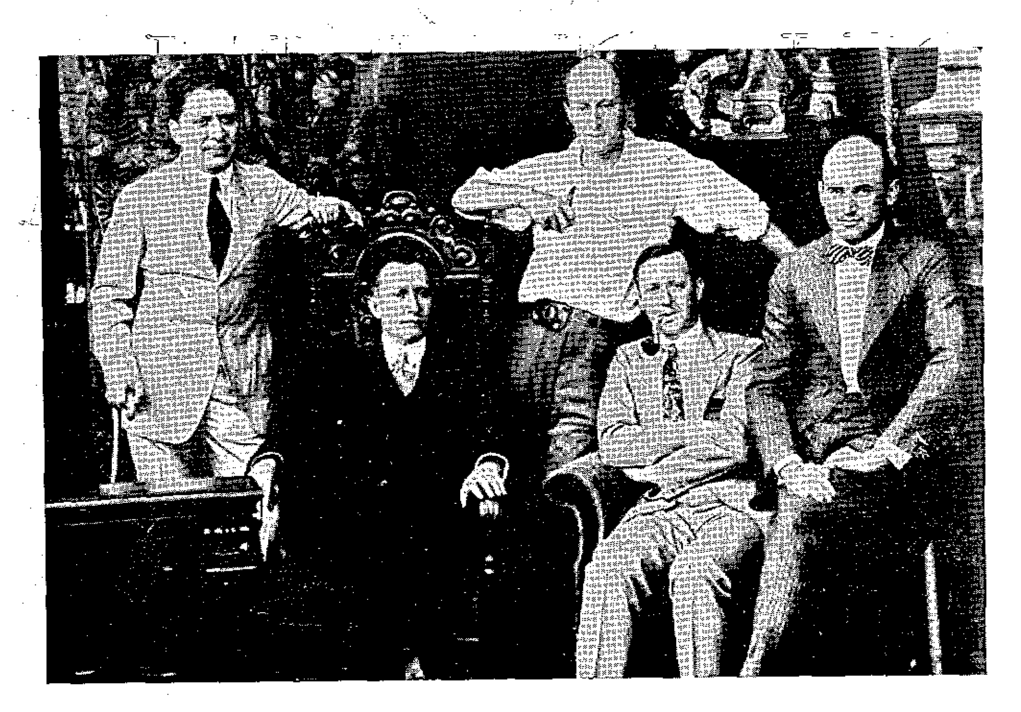
CAHIERS
DU CINÉMA



N° 27 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • OCTOBRE 1953



Cette photo a été prise aux Studios Paramount à *Hollywood*, *en* 1915, à l'époque du tournage du film de Geraldine Ferrar, *Temptation*. On peut reconnaître de gauche à droite : Morris Geste, Adolph Zukor, Cecil B. de Mille, Jesse L. Lasky et Samuel Goldwyn.

★



Adolph Zukor, pionnier du cinéma et fondateur de la Paramount, arrivera à Paris le 15 octobre. Il y a quelques mois Adolph Zukor fêtait son 80ᵉ anniversaire. Puis ce fut une autre fête pour ses cinquante ans de cinéma.

Georges Stevens, le grand metteur en scène de *Une place au Soleil*, lui a dédié son western psychologique : *Shane* (*L'Homme des Vallées perdues*). L'arrivée d'Adolph Zukor coïncide avec la sortie à Paris de *Shane*.

★

Lors de la célébration de son 80ᵉ anniversaire, Adolph Zukor est félicité par Mary Pickord qu'il fit débuter en 1913 et qui connut grâce à lui une prodigieuse *célébrite*.



Le metteur en scène Georges Stevens dont on apprécia beaucoup *Une place au soleil,* a terminé L'HOMME DES VALLÉES PERDUES (*Shane*). C'est le premier technicolor réalisé par Stevens. Alan Ladd est la vedette de ce western d'un genre nouveau avec Van Heflin et Jean Arthur. Le scénario de ce film inspiré d'un roman de Jack Schaefer est de A. B. Guthrie. Les autres interprètes sont Brandon de Wilde, Jack Palance, Ben Johnson et Edgar Buchanan. (*Paramount.*)



Voici Madeleine Robinson et Jean Gabin dans une scène de LEUR DERNIÈRE NUIT, *ex Docteur Cazenave, ex Hold-up, ex Une chambre pour la nuit,* mis en scène par Georges Lacombe. Ce film est tiré d'une nouvelle de Jacques Constant adaptée et dialoguée par Jacques Celbay; Francis Lopez a écrit la musique, Philippe Agostini a dirigé la photographie. (*Production C.C.F.C. Distribution Columbia.*)



Maggie McNamara et David Niven dans une scène de THE MOON IS BLUE, exquise et audacieuse comédie produite et dirigée par Otto Preminger. Absent de cet image le troisième héros de cette histoire : William Holden. (*Artistes Associés*).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME V — N° 27 — OCTOBRE 1953

SOMMAIRE

★

Les photos qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Franco-London Film, René Saint-Paul, M. G. M., Abel Gance, 22 th Fox, Columbia, Artistes Associés, Sovexport, Paris-Film Production, Paramount, Romulus-Films, C. I. C., Peg-Produzione Films-Cité.



NOTRE COUVERTURE :

Danielle Darrieux dans *Madame de...* de Max Ophuls.

Éditorial

L'équivoque maladive qui a fait dégénérer une grande partie de la production française dans une exploitation discutable de la sextualité, semble avoir lassé tout de même quelques-uns des réalisateurs qui n'attendent que le plus bas succès. Débordés par une époque qui, malgré tout, s'impose à eux, ils vont maintenant s'attaquer à des « problèmes ». Là intervient, et pour la première fois avec autant de précision, la mystification qui est à l'origine de ce qui se voudrait une lutte sociale.

Pour la plupart des réalisateurs français et en particulier des jeunes réalisateurs, le problème posé va se réduire essentiellement à un côté spectaculaire restreint qui aboutira à dénaturer profondément, à travestir avec outrage, ce qui se veut une honnête appréhension de la vérité. Deux films parmi tant d'autres, et si nous ne citons que ceux-là c'est qu'ils émanent de deux réalisateurs jeunes et dont le succès semble assuré, illustrent malheureusement cette équivoque : L'Esclave *d'Yves Ciampi,* Les Compagnes de la Nuit *de Ralph Habib, ont tous deux exploité sous la fallacieuse enveloppe de dénoncer des abus et des haines, les envies inavouées pour la drogue d'une part, et les filles de l'autre. La belle occasion pourtant qui était là donnée de faire des œuvres pour la première fois réelles, précises, honnêtes.*

Il y a vraiment des évidences qu'il faut rappeler, mais que ce soit les suites de la guerre, un temps instable où la personnalité a trop de facilité de se dissocier, les difficultés d'adaptation d'un régime qui ont poussé bon nombre d'individus estimables à chercher dans la drogue un soulagement n'a, semble-t-il, pas intéressé Yves Ciampi. Il s'est plu à faire passer la responsabilité du collectif au particulier en accusant de tous les méfaits les chanteuses de Saint-Germain-des-Prés, ce qui devait avoir pour résultat de rassurer tout le monde. Cette assurance de la bonne conscience fut aussi donnée aux spectateurs qui sortirent des Compagnes, *et qui pouvaient en toute liberté accuser les maîtres d'un soi-disant milieu de toutes les bassesses, de toutes les incohérences d'un régime qui utilise à son profit ces individus, se forçant ainsi à les récompenser par son silence.*

Histoire d'amour et arme de combat, le cinéma est tout un, le visage de Pier Angeli ou la révolution d'octobre participent aussi bien de lui qu'une opération du cerveau ou que les fantasmes de Murnau, mais si se manifeste le désir de s'attaquer à des problèmes précis, délimités, auxquels on désire apporter des solutions, il s'agit de les poser d'abord, de ne pas les travestir sous des couleurs attirantes, en un mot d'être honnête.



Etchika Choureau, interprète de l'épisode français de *I Vinti* de Michelangelo Antonioni.

André Bazin
Michel Mayoux
Jean-José Richer

Petit Dictionnaire
POUR VENISE

Avis

Nous nous excusons d'être obligés de reporter à notre prochain numéro le texte de Lotte Eisner qui nous est parvenu trop tardivement et qui concernait notamment The Saga of Anatahan *de Sternberg. Par ailleurs, nous signalons aux amateurs de typographie que les textes de Bazin sont en 10 série 16, ceux de Mayoux en 10 bodoni et ceux de Richer en 10 série 16 italique. La contribution aux lettres A et P est anonyme.*

Contes de fées

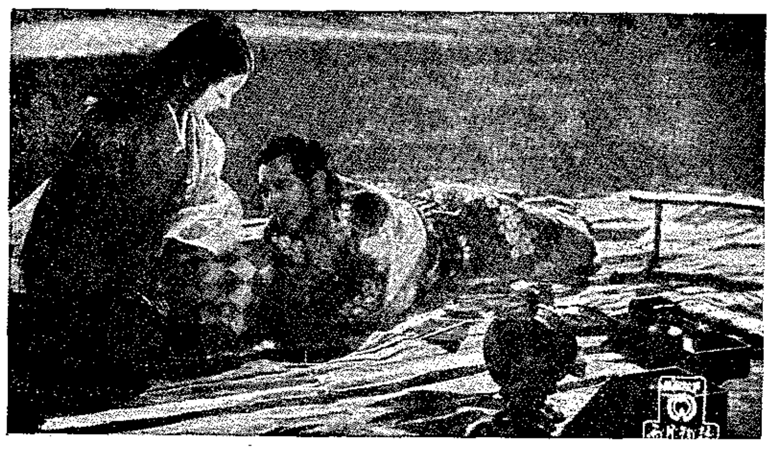
C'est justice que le film japonais *Ugetsu Monogatari* — Contes de la lune mystérieuse et pâle après la pluie — ait été cité en premier au palmarès. Avec les admirables *Vinti* d'Antonioni et le non moins admirable *Retour de Vassili* de Poudovkine, c'est un des films les plus excitants pour l'esprit de tous ceux que nous vîmes, et nous l'avons reçu avec un plaisir en harmonie avec son titre ravissant. Ceci sans préjuger des films que nous n'avons pu voir, principalement de l'indien *Do Bigha Zamin* (*Deux arpents de terre*) dont aucune projection ne fut faite durant la deuxième semaine (pas plus d'ailleurs que de la *Saga of Anatahan* de Sternberg) et dont les premiers arrivés nous ont dit le plus grand bien.

Il est remarquable que le triple récit des *Vinti* comme celui — empreint du lyrisme le plus authentique — du *Retour de Vassili* rejoignent *Ugetsu* dans les catégories de ce cinéma romanesque dont nous sommes plus que tout autre épris. *Ugetsu* est formé de la fusion de deux contes d'un même recueil célèbre, « La demeure au sein des graminées sauvages » et « La lubricité de l'esprit du serpent », contes de fées pour grandes personnes. L'action se passe à la fin du XVI[e] siècle, époque troublée où les séquelles de guerres civiles rendent

la vie incertaine. Des bandes de samouraï, c'est-à-dire non de chevaliers mais de soudards préoccupés surtout de pillage et de viol, parcourent le pays, semant la terreur. Dans ce climat inquiétant, il arrive à un simple potier nommé Genjuro les aventures les plus étonnantes, que je ne dévoilerai pas ici. Sachez seulement que tout le film baigne dans une atmosphère d'étrangeté, aux confins du réel et de l'irréel, que l'on ne sait jamais très sûrement si les scènes que l'on voit sont vécues par Genjuro, ou s'il les rêve, et que les enchantements ne se révèlent comme tels qu'après coup. Sachez aussi que la séquence où le héros est littéralement violé par la princesse Wakasa, puis mené au bain par elle, est inoubliable...

L'insolite naît du contraste entre le fantastique des situations et le réalisme du traitement, beaucoup plus que de l'exotisme du décor, des costumes, vite assimilé, plus même que de l'inhabituel d'un langage, d'une gesticulation dont le baroquisme vient en droite ligne des rites complexes du théâtre asiatique. Représentés, joués de semblable façon, la forêt qui s'ouvre et se referme sur le château de la Belle au Bois Dormant, le festin de Riquet à la Houppe, la cuisine où Peau d'Ane en robe de diamants sacrifie à ses Magies, seraient aussi déroutants que la jonque surgie des brumes basses du lac Biwa ou la demeure « au sein des graminées sauvages » de la princesse fantôme Wakasa. Déjà les meilleurs passages de *Rashô-Mon* nous faisaient pénétrer dans le monde de l'étrange : ce n'étaient pas les récits des témoins mensongers, mais la représentation de ce qui s'était vraiment passé. Par ailleurs, l'ennuyeuse explication philosophique des événements alourdissait le récit. Rien de tel cette fois. Nous sommes au cœur du mystère. Car l'imaginaire se nourrit de réalité, et il n'est de contes de fées dont les fées ne soient aussi des amantes.

The Little Fugitive, dont il est parlé plus loin, est tout l'inverse d'un conte. Au lieu de l'intrusion de marchands, artisans, paysans — tous personnages pétris de réalité — dans le Merveilleux, paradis perdu de l'enfance, c'est ici l'enfant, déplaçant en même temps la cage virtuelle que tissent autour de lui ses mythes familiers, qui s'introduit en fraude dans l'univers sans poésie des grandes personnes. Le Luna Park de Coney Islands, sorte de bagne du plaisir, y retrouve l'innocence de l'aube où Féjos jadis, dans *Solitude,* y fit naître l'amour.



Ugetsu Monogatari de Kenji Mizoguchi.

Cruauté et provocations

Par opposition au sadisme, dont on n'a pu relever que de rares traces dans ce Festival à tout prendre bénin, la cruauté physique, la violence immédiate se sont manifestées avec quelque véhémence en particulier dans deux films de la sélection française : Thérèse Raquin *et surtout* Les Orgueilleux. *Des remous divers en accueillirent certains passages, et il fut fort question, dans les échanges de vue postérieurs, et notamment au cours de la conférence de presse d'Yves Allégret, de cette cruauté montrée, voire* étalée *aux yeux d'un public accoutumé aux rassurantes ellipses.*

Il semble qu'en fin de compte, ces discussions n'aboutissent qu'à démontrer leur propre vanité. En ces matières, disons-le tout net, l'esthétique justifie la morale. Au cinéma, la cruauté n'est qu'un moyen. Qu'importe donc les positions de principe sur son essence, on ne doit la considérer ici que dans une optique de relativité. Elle représente un élément esthétique parmi d'autres dans un univers déterminé. Quand la cruauté cesse d'être nécessaire, *intégrée à l'unité de l'œuvre, elle passe au stade de la simple provocation et prend des allures de manifeste du scandale. Pourquoi pas ? dira-t-on. Evidemment, mais alors il faut faire* Un Chien Andalou. *Et on ne le refait pas plus qu'on ne le plagie ou qu'on ne s'en « inspire ». Rien n'est souvent plus indigeste, plus dangereux (pour l'œuvre), ni plus futile que les petites professions de foi qui se glissent, ici et là, à la sauvette, dans un film qui devrait suivre une trame rigoureuse.*

C'est ainsi qu'on ne saurait valablement se prononcer, à priori, *pour ou contre le spectacle d'une piqûre rachidienne en gros plan, d'un vomissement ostensiblement photographié* (Les Orgueilleux) *ou l'exhibition opiniâtre d'un forcené qui secoue désespérément un cadavre pour lui arracher son secret* (Thérèse Raquin). *Dans sa conférence de presse, Allégret déclara avoir voulu que la première scène d'amour entre l'énergique femme de tête et l'épave éthylique fût un contact purement physique ; effectivement, le plan qui réunit Morgan à demi-dévêtue et Philipe, torse nu, rend le son plein de l'efficacité. Mais cela n'explique pas qu'un plan immédiatement voisin montre l'aiguille cherchant sa voie entre les vertèbres de la femme, et s'insinuant lentement dans ses reins. On a parlé de symbole ; si symbole il y a, il est un peu enfantin. Mais du seul point de vue de l'intensité dramatique, si l'on considère ce plan comme la pointe digne du paroxysme dans le crescendo du récit, c'est beaucoup plus justifiable, encore que cela ne puisse dépasser le cadre d'une esthétique « de choc » et en fin de compte superficielle.*

Doublages

I Vinti (Les Vaincus), qui s'appela d'abord *Senza Amore* (Sans Amour) puis *I Nostri Figli* (Nos Fils), c'est — on le sait — le dernier film de Michelangelo Antonioni, composé de trois épisodes, français, italien et anglais, inspirés

de faits divers criminels authentiques. Nos lecteurs savent aussi tout le bien que nous pensons du premier film d'Antonioni, *Cronaca di un Amore*. Quant à *La Donna senza Camelie*, son deuxième film, avec Lucia Bose qui était déjà l'héroïne de *Cronaca*, aucun d'entre nous ne l'a vu encore. *I Vinti*, présenté le dernier jour du Festival, a été écarté du concours parce que la version envoyée à Venise par le producteur était entièrement parlée en italien, c'est-à-dire doublée pour les épisodes français et anglais. Or Antonioni a tourné à Paris et à Londres avec des acteurs français et anglais. Il existe donc une version originale. *A priori*, on ne peut qu'applaudir à la décision du jury, prenant parti courageusement contre la déplorable pratique du doublage que le système des coproductions encourage fâcheusement. Il est certain que les Italiens sont arrivés dans cette technique à une qualité dont on est loin en France. Il n'en est pas moins regrettable que nous n'ayons pu voir la version originale du *Carrosse d'Or*, qu'Ingrid Bergman soit doublée dans la version italienne d'*Europe 51* (présentée à Venise l'an dernier) et que pour entendre sa voix il faille voir une version anglaise qui n'est pas non plus la version originale, dans laquelle de nombreux acteurs sont doublés, qui est de plus tronquée et dont le texte est curieusement affadi par rapport au texte original italien. En refusant d'admettre dans la compétition un film doublé, le jury a donc créé un précédent heureux. Regrettons cependant que ce soit précisément le film d'Antonioni qui se trouve ainsi brimé et jouer de malchance, après les bâtons qui lui sont mis dans les roues, en France, par le Ministère de la Justice.



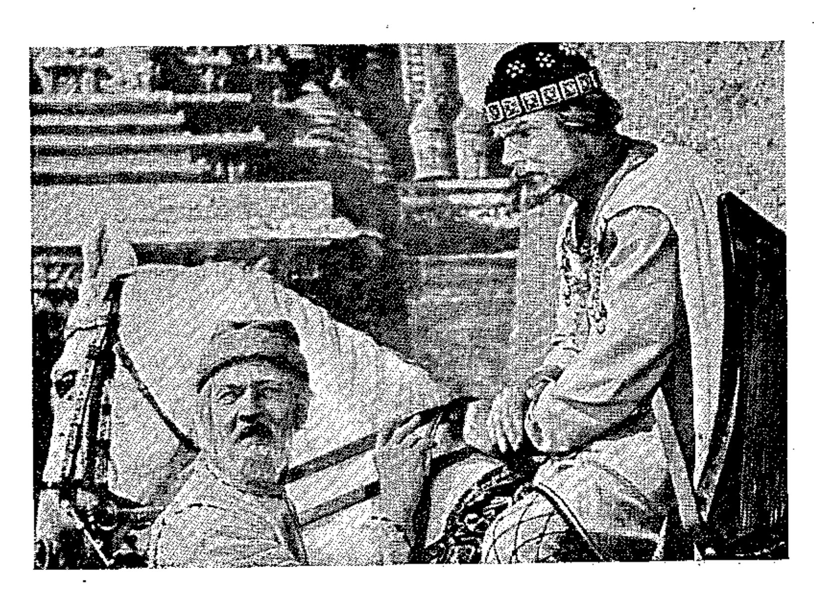
Michèle Morgan et Gérard Philipe dans *Les Orgueilleux* d'Yves Allégret.

Généralités

Le XIVe Festival de Venise aura achevé de consacrer un échec : celui des Palmarès qui sont en principe la conclusion et le résultat de ces manifestations. Celui de cette année a été proclamé sous les huées. Notre seule consolation est que la France n'en a pas été la principale victime : l'indignation de la salle fut à son comble pour le Lion d'Argent de *Moulin Rouge* et le Lion de Bronze de *Pick Up on South Street*. Trois décisions seulement furent applaudies : la non attribution du Lion d'Or et les Lions d'Argent de *Ugetsu Monagatari* et de *The Little Fugitive*. Il n'est guère en effet d'autres prix qui ne s'expliquent par des considérations diplomatiques trop exclusives et évidentes. Tant mieux pour la France si chacun de ses films a été récompensé, mais il faut bien avouer que nous n'en sommes pas très fiers. Que signifie en tous cas l'attribution d'un prix considéré jusqu'ici comme l'un des plus importants des Festivals à H. Vilbert pour *Le Bon Dieu sans confession*. On avait l'occasion dans le médiocre *Four-poster* de récompenser quelque chose : les dessins animés (qui manquaient par ailleurs dans ce Festival). Non, c'est Madame Lili Palmer, comédienne adroite mais sans originalité qui fut désignée. Il était juste que les soviétiques eussent un prix, mais pouvait-on hésiter (même si on l'aime) entre *Sadko* et *Le Retour de Vassili Bortnikov* ? Seulement Putchko était présent et Poudovkine est mort. Au demeurant je trouve fort injuste de n'avoir pas mentionné l'assez stupéfiant *Raz de Marée* hongrois de Kalman Nadaski. Enfin, dans la médiocrité américaine, *The Bad and the Beautiful* était tout de même d'une autre classe que *Pick Up on South Street*... mais la Fox prêtait le Cinémascope.

Bien sûr il n'y eut jamais de Palmarès satisfaisant, pas plus à Cannes qu'à Venise, Bruxelles ou ailleurs, et quant à ceux fondés sur les référendums du public ils sont bien pires encore. Mais le plus grave n'est pas tant qu'on puisse les contester du point de vue de la critique cinématographique ou y déceler quelques précautions diplomatiques. Ce sont là faiblesses ou servitudes inhérentes au système qu'on accepterait encore en les déplorant si, d'année en année, elles ne s'avéraient plus fatales et exigentes. Venise 53 a dépassé la mesure. Cette fois c'est trop peu de dire que le Palmarès ne signifie plus rien, il signifie hélas au contraire trop de choses, hormis les mérites respectifs des œuvres en compétition.

Faut-il pourtant lancer la pierre aux jurés ? Il se peut fort bien que cette évolution soit dans la fatalité de l'entreprise et qu'en prenant de telles décisions ils aient conscience de choisir le moindre mal. Mais alors il est grand temps de modifier le système avant qu'il ne soit irrémédiablement gangrené. Le Festival demeure valable comme Exposition, il n'est pas du tout indispensable d'en faire un concours. Je gage au demeurant que nombre de participants préféreraient n'avoir rien plutôt qu'un lion de bronze trop modeste pour leur réputation. Mais si l'on pense qu'un Palmarès est vraiment indispensable au prestige d'un Festival, alors il faut avoir le courage de le rendre indépendant. En tous cas, il faut, et Cannes doit en tirer le

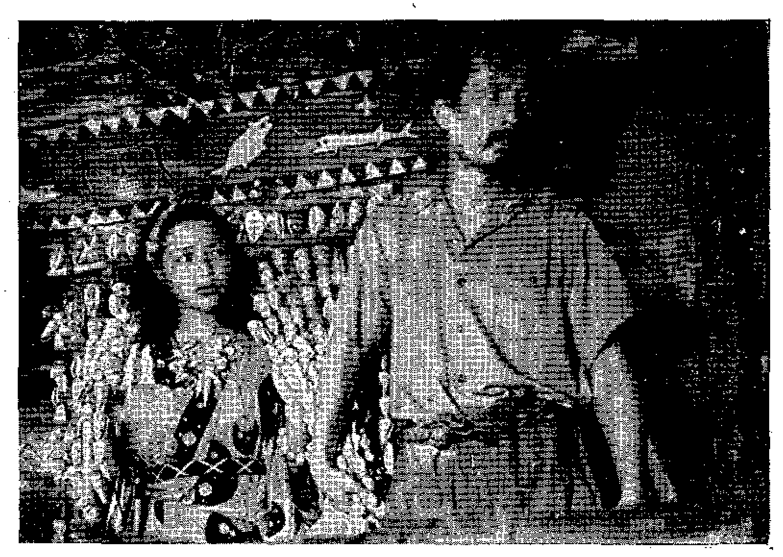


Sadko, d'Alexandre Putchko.

premier la leçon, trancher net avec les considérations diplomatiques et commerciales dont l'hypothèse compromet par l'intermédiaire du Palmarès le prestige et l'autorité des Festivals.

Car nous ne souhaitons pas la mort des Festivals. Bien au contraire. L'intérêt de celui de Venise 1953, en dépit même de sa médiocrité générale, prouve une fois de plus leur utilité comme exposition périodique du cinéma mondial. Nous ne pouvons que renvoyer sur ce point à ce que nous disions de Cannes dans le numéro des CAHIERS, avec cet argument supplémentaire que la présence de l'U.R.S.S., de la Pologne, de la Hongrie et de la Tchécoslovaquie en ont considérablement augmenté l'intérêt. Certes, beaucoup de films présentés ne le sont même plus en première mondiale ou doivent sortir rapidement dans les principales capitales, mais il y a gros à parier par exemple que sans Venise la carrière de *The Little Fugitive* aurait été très différente de celle qu'on peut maintenant lui prédire. De même voit-on se dessiner de Festival en Festival la physionomie de cinémas exotiques que les marchés occidentaux ignorent pratiquement : le Japonais et l'Hindou en particulier.

Encore faudrait-il que l'esprit qui préside aux Palmarès ne puisse pas envahir et dominer l'organisation même du Festival. Nous voulons bien que l'exposition soit aussi une Foire, mais nous n'aurions que faire d'une Foire-exposition où l'industrie et le commerce auraient une préséance de plus en plus avouée sur les valeurs artistiques et culturelles. Certes Venise, sur bien des points, marque ici une supériorité sur Cannes, supériorité confirmée partiellement encore cette année avec la rétrospective du cinéma français muet, nous rendons également hommage à la commission de sélection qui a écarté avec courage et persévérance les films notamment américains qu'elle jugeait



The Saga of Anatahan de Josef von Sternberg.

de qualité insuffisante. Mais nous avons constaté avec regret le sabotage des conférences de presse devenues quasi inexistantes. Enfin, si désagréable qu'il soit de paraître défendre des avantages corporatifs, il nous faut bien dire que l'intérêt de la critique cinématographique, ses moyens de travail ne sont pas pris suffisamment en considération, ou, ce qui est plus grave, de moins en moins. Passons sur le fait que les invitations de presse sont d'année en année plus parcimonieuses. Il paraît que cette fois-ci Venise n'a invité les journalistes français que pour huit jours par mesure de rétorsion contre Cannes qui en fit autant avec les Italiens. Encore que le procédé situe assez déplorablement le niveau du débat, admettons le fait. Je doute pourtant que les crédits alloués à la réception des éléments industriels et commerciaux ainsi qu'aux vedettes aient diminué dans la même proportion que ceux impartis à la presse. Supposons toutefois qu'il en soit ainsi, ce qui demeure inadmissible c'est qu'on ne cherche pas à pallier aux inconvénients de cette parcimonie. Certes on fait bien quelques projections privées dans les salles annexes des films programmés dans la première moitié du Festival, mais ces séances ont lieu à peu près au hasard, sont très mal annoncées (lorsqu'elles le sont) et, au mieux, si tardivement qu'elles supposent le journaliste toujours disponible. C'est pourquoi, quoique doté de trois « envoyés spéciaux », les CAHIERS DU CINÉMA ne peuvent vous parler de *Roman Holiday* de Wyler, de *Sinha Moca* de Tom Payne (Brésilien), du film de Poudovkine (heureusement montré préalablement à Paris), de *The Saga of Anatahan* de Sternberg. Par contre, qu'un exploitant ou quelque personnage commercialement important veuille revoir un film et il aura sans difficulté sa projection, à laquelle parfois, s'il en est prévenu à temps, le journaliste pourra peut-être se glisser en resquilleur. Autre exemple de la désinvolture avec laquelle est traité le travail de la critique : les

places qui lui sont attribuées au hasard des restes disponibles, de préférence sur les côtés, elles ne lui sont pas garanties l'après-midi, en sorte que la plupart de mes confrères et moi-même surpris par l'abondance des invitations lancées par le producteur ont dû voir *Les Orgueilleux* assis par terre entre les travées ou au pied de l'écran. On voit bien, à de tels détails, que la critique ne joue plus guère dans les Festivals qu'un rôle de parent pauvre. Encore une fois il ne s'agit pas de réclamer pour elle des avantages luxueux, je n'envie nullement les pensionnaires de l'Excelsior, fussent-ils mes confrères, seulement si l'on croit que la critique est le juge nécessaire et naturel pour lequel le Festival est organisé, il est élémentaire de la mettre en situation de travailler de façon commode et digne.

Interviews et entretiens du Festival

A quelques exceptions près, ce Festival sans éclat se distingua moins par les œuvres présentées, — qui, d'année en année, se sclérosant un peu plus dans un académisme sans bavure, perdent autant en vigueur et en originalité, — que par les personnalités du cinéma dont il permit l'approche et les entretiens qui en résultèrent.

C'est ainsi qu'au cours de la seconde semaine, le bal de la comtesse Volpi offrit une occasion unique à qui n'était pas indifférent d'assister à la curieuse confrontation de la faune cinématographique internationale et de l'aristocratie vénitienne qui ne côtoie guère d'ordinaire les étrangers que sur la Place Saint-Marc sans se mêler à eux. A l'intérêt tout particulier de cette fastueuse manifestation qui ne réunissait que des personnages dûment invités, s'ajoutait le ravissement de pouvoir pénétrer dans un palais vénitien vivant, non pas transformé en froid musée, mais habité et entretenu comme au XVIII[e]. *Pour une fois donc le parallèle devenait impossible avec les réceptions et les cocktails de tous genres qui se déroulent, identiques à eux-mêmes, dans tous les palaces de la terre, et c'est pourquoi l'ennui mondain arboré par certains visages qui n'avaient pas compris que, ce soir-là, c'était* différent, *nous parut fort choquant. Comment ces masques éternellement vides ne s'animaient-ils pas devant le dépaysement total de ce spectacle : la décoration luxuriante du palais, ces tapisseries qu'il semblait qu'on vînt de poser, ces soieries, de tendre, ces clavecins, de refermer... Des femmes éblouissantes (les Vénitiennes... et quelques autres) flottaient parmi ces fastes irréels. Les Italiennes avaient un teint bronzé admirable et étrange, sans une ombre de maquillage sur les lèvres et les joues. En fait, nous apprîmes que leur secret résidait dans un fond de teint extrêmement atténué, entre le gris pâle et le mauve, qui donnait à la peau un aspect à la fois naturel et surréel, et aux yeux clairs, gris ou verts, de mortels reflets.*

Carlo Rim, rencontré à l'entrée, nous conduisit en guide émerveillé à travers le dédale des salons, loggias, balcons et galeries de ce palais qui nous offrait les réalisations les plus vertigineuses du baroquisme vénitien, de cet art qui, selon le mot de notre cicerone, *ne cesse de « faire de la corde raide, toujours sur le point de se casser la g... et qui, pourtant, se rattrape toujours. »*

C'est dans ce cadre que les CAHIERS DU CINÉMA *s'offrirent quelques interviews de choix. Ce fut d'abord la plus extraordinaire personnalité du Festival, qui éclipsa presque l'homérique allure de Kirk Douglas en Ulysse blond : John Huston. Charme lointain, désinvolture royale et un peu lasse de boxeur racé, nonchalance étudiée, tel peut s'esquisser l'aspect fascinant de l'auteur d'*Asphalt Jungle *qui détournait sur lui les regards des moins curieux, étonnés en outre par les étrangetés de son costume : pantalons très étroits moulant des hautes jambes légèrement torses et tombant sur d'extravagants escarpins de daim noir ornés de têtes de renard brodés au fil d'or.*

Nous lui parlons immédiatement de The Red Badge of Courage *récemment sorti à Paris : il confirme notre interprétation du sens de l'œuvre qui est un essai sur la recherche et le triomphe de la volonté. Il s'agit avant tout* d'entreprendre. *Quel que soit le résultat, seule la tentation importe. Son débit est rapide, les mots* try, trial, *souvent répétés, surgissent comme des récifs pointus. Interrogé sur* Moulin Rouge, *il nous laisse entendre qu'il s'est surtout attaché (peut-être au détriment du scénario sur lequel il glisse) à l'utilisation de la couleur. Il a cherché à l'employer dans un sens pictural (comme Renoir dans ses derniers films, qui réussit le tour de force supplémentaire de lui assigner une fonction dramatique) et non dans le sens si banal — et si spécieux — de la recherche d'une soi-disant « vision naturelle », règle d'or du tout venant des Technicolor. N'ayant pas encore vu le film, nos questions manquent un peu de précision* (1).

D'une intonation grave traversée de pointes d'ironie froide, il termine bientôt ses déclarations sur l'annonce, réservée, d'un projet de film en Orient.

Nous le retrouverons, quelques heures plus tard, au détour d'une galerie, griffonnant un croquis sur le programme d'un chasseur d'autographes. Ce fut une ruée générale ; d'un graphisme arachnéen, emmêlé, égratigné, tourmenté et cependant incroyablement pur, il traça partout des têtes de cheval à cou immense. Bientôt ces Pégases couvrirent les cartes d'invitation, des cartes de visite, des bouts de papier...

A quelques instants d'intervalle, Thilda Thamar, vedette du film La Caraque Blonde *qui doit être projeté au cours du Festival en séance privée, nous révèle en dansant qu'elle en a assez de tourner les scénarios des autres. Elle a dans l'esprit, depuis longtemps, un sujet qu'elle désire vivement porter à l'écran. Très intéressé, nous lui demandons à quel metteur en scène elle a pensé pour la réalisation du futur film :*

— A quelqu'un qui doit avoir la patte légère, répond-elle, et beaucoup de talent. René Clair, par exemple.

Nous continuons de danser. Elle nous fait part, il est vrai, de ses craintes que l'offre ne soit déclinée par l'intéressé qui lui aussi, paraît-il, s'occupe lui-même de ses scénarios. Nous le déplorons ensemble.

Elle poursuit : — A moins qu'Eduardo de Filippo, le Napolitain?...

Du côté interprétation, comme c'est un sujet où « l'humain » et

---

(1) Maintenant, nous l'avons vu : « Ce qui compte, dit Huston, ce n'est pas le résultat ; la justification de l'homme est dans l'entreprise »... Il n'est que juste de lui accorder, pour le juger, le bénéfice des avantages de son propre système...

le comique se mêlent intimement, la caraque blonde voudrait s'assurer le concours du « Chaplin sud-américain » dont le nom nous a échappé. Un dernier mot : le titre du film : quelque chose comme Le Bon Dieu prend des Vacances, *si, à 6 heures du matin, les vapeurs traîtresses de la lagune n'ont pas mis notre mémoire en vacances...*

En cette fin de nuit vénitienne, quelques adorables « contessine » (petites comtesses) réclamant une admiration exclusive, nous oublions un peu le cinéma qui, pourtant, nous cerne de certains de ses plus notoires représentants : Kirk Douglas, Silvana Pampanini, Farley Granger, Sophie Desmarets, Errol Flynn et quelques autres.

***

A la fin des Orgueilleux, *au cours d'une conférence de presse, Yves Allégret donne quelques explications sur les transpositions assez considérables qu'il a fait subir au scénario original de Sartre :* Typhus, *dont l'action se déroulait en Chine et où le thème du racisme revêtait une grande importance. Le Mexique aurait été, pour sa part, responsable d'une certaine partie des modifications de structure du film. Il semble que le traditionnel scénario se soit renouvelé une fois de plus dans le cas Allégret : arrivé en pays étranger avec une histoire bien arrêtée, les quelques mois d'études qui ont précédé le tournage ont amené peu à peu le réalisateur à modifier notablement le plan de son film, et l'histoire s'est fait quelque peu grignoter par la peinture du pays, de l'atmosphère, de la vie mexicaine. Il est juste d'ajouter qu'il a conservé à l'évolution interne des personnages son importance, sans toutefois retracer suffisamment, à notre gré, toutes les étapes d'un itinéraire qu'on eût voulu moins succinct. C'est donc sollicité à la fois par l'aventure psychologique de ses personnages et par un milieu envahissant, qu'il a cherché son équilibre. C'est un tour de force qu'on réussit difficilement.*

On aborde la question du jeu de Morgan, plus délié, plus mobile que d'habitude, et Allégret répond que son interprète a eu conscience de cette modification de ton qu'on lui demandait, et à laquelle elle s'est volontiers prêtée. La discussion s'accroche ensuite sur les hardiesses de la réalisation, qui font, dans ces mêmes pages, l'objet d'une autre rubrique (cf. Cruauté et provocations). Le metteur en scène déclare enfin qu'il aimerait fort retourner au Mexique pour y faire un autre film.

***

La liste de ces entretiens dont nous n'avons retenu ici que les plus marquants s'est clôturée, la dernière nuit du Festival, au cours de la réception italienne, par l'interview d'un des plus remarquables hommes de cinéma actuels : Michelangelo Antonioni. Son film, I Vinti, *avait été projeté quelques heures auparavant sur l'écran du Festival, malheureusement hors compétition. Homme très courtois, d'une gravité un peu lointaine, apparemment placide, mais trahi par un tic qui lui tire brusquement la tête de côté, il répond tout d'abord à nos questions sur sa carrière : Primitivement critique cinématographique, il vient un*



Moulin Rouge, de John Huston.

jour tout naturellement à la mise en scène. Il devient assistant et le reste à peine quelques mois. Détail curieux, il collabore aux Visiteurs du Soir, *mais sa réserve nous empêche de connaître exactement son rôle dans la réalisation du film. « J'étais quelque chose comme assistant », finit-il par avouer. Puis, pendant la guerre, il se met à réaliser d'emblée quelques courts-métrages ; à l'un d'eux, qu'il voudrait nous montrer, il semble particulièrement tenir : il s'agit d'une des premières manifestations du néoréalisme naissant, une espèce de reportage filmé sur les balayeurs italiens et leur univers ;* Les Balayeurs *datent de* 1942. *D'autres petites œuvres suivent. Puis, c'est le premier grand film, et le fulgurant départ que l'on sait :* Cronaca di un Amore. *Récemment, il tourne* La Dame sans Camélias. *Enfin, voici son dernier film,* I Vinti, *les Vaincus, dont on connaît les vicissitudes en France, mais en France seulement, la sortie en Italie et en Angleterre ne faisant aucune difficulté. Certains parents des J3 français, protagonistes du crime de la Malnoue, ont fondé leur protestation sur une loi interdisant de mettre en scène ou en film, de leur vivant, les auteurs d'un acte criminel. Par contre, il nous dit avoir reçu du père de Guyader, la victime, une lettre d'approbation et même d'encouragement.*

Avec quelque précipitation, une ardeur un peu confuse, nous l'interrogeons sur ses secrets : comment a-t-il pu donner à l'ensemble du film cette unité solide, cette homogénéité, à partir de trois épisodes différents si remarquablement situés dans leurs climats nationaux respectifs (le britannique, le non-latin, plus magistralement traité encore que les deux autres) ? — Et ce, indépendamment du lien puissant du sujet. Il est bien évident que nous voudrions l'entendre parler lui-

même du sens profond de sa mise en scène. Mais c'est toujours la même chose... ils se défendent tous d'être intellectuels. Une flamme courte et cachée, mais intense, l'anime : il parvient presque à nous convaincre : « J'essaie de travailler avant tout avec mon... estomac » ...et il montre son cœur. Il ajoute : « J'aime tout particulièrement tourner à l'étranger pour pénétrer *l'esprit d'un peuple que j'ignore (et il fait à l'appui de ses paroles un admirable geste des deux mains jointes, un geste aigu, qui semble s'enfoncer au cœur des choses). A le voir, à l'entendre, on saisit son tempérament, sa méthode : il* découvre *moins, dans le sens où l'on soulève un couvercle, qu'il ne transperce, comme une lame et ne s'insinue au fond des problèmes, sans bouleverser les couches superficielles. Il se défend, ou plutôt non, il ne se défend pas, il semble à la fois trop lucide, trop mélancolique et trop subtil pour être réellement* concerné, *impliqué dans une controverse : il déclare simplement ne point comprendre qu'on le taxe de froideur... De froideur... nous sourions ensemble.*

Dans nos questions, le détail se mêle à l'essentiel : nous l'interrogeons sur les automobiles, les voitures rutilantes, somptueuses et glacées qu'on retrouve, dans le demi-jour de l'épisode romain, semblables à celles de Cronaca. *Pour lui, elles sont à notre époque ce que furent au romantisme allemand les cristaux, les miroirs et les flambeaux du siècle passé, et si les motifs du contre-point changent, la pérennité des débats passionnels s'affirme toujours dans le contexte désertique des choses inertes et trop belles.*

Il nous confie enfin que la direction des jeunes interprètes de son film lui a donné un mal décroissant de l'épisode italien à l'épisode anglais. Il lui a fallu freiner des tempéraments progressivement enclins à l'exubérance. D'ailleurs, Peter Reynolds, l'acteur anglais, est un comédien déjà éprouvé. Il fait, en passant, l'éloge d'Etchika Choureau dont Les Vaincus *sont le premier film.*

Nous essayons alors d'élever le débat sur l'interprétation au plan le plus général : entre les acteurs professionnels et les autres, Antonioni ne se prononce pas. Il n'a pas, et ne veut pas avoir de système. Il semble n'avoir pas même d'interprète préféré, et Lucia Bose, vedette de ses deux premiers films, ne l'a été du second que par accident. Pour La Dame sans Camélias, *il voulait Lollobrigida qu'il trouvait davantage le personnage du rôle ; mais des difficultés surgirent et il se rabattit sur Lucia Bose. Il est intéressant de noter qu'il ne s'agit donc pas, de sa part, d'un choix délibéré. Le physique de l'acteur a pour lui une importance primordiale, et son visage ne vaut que par ses possibilités d'expression dans le cadre strict de son rôle. Aux antipodes d'un Sternberg, amoureux révélateur de Marlène, il se détache de ses interprètes, il les* quitte *avec un serein fatalisme.*

L'entretien se prolonge, et sa mélancolique affabilité ne se lasse pas : nous voudrions bien reparler de Cronaca, *le pousser sur sa conception romanesque du récit cinématographique, mais il reste dans le vague. On voudrait aussi lui suggérer des parentés possibles. Il avoue apprécier fort Bresson dont on l'a, paraît-il, souvent rapproché. Mais il semble aller relativement peu au cinéma : il n'a pas vu le* Journal

d'un Curé de Campagne, *ni* Le Fleuve, *ni quelques autres du même ordre. Il avoue peu aimer* Le Carrosse d'Or...

Il faut bien se décider finalement à le laisser en paix ; il nous annonce encore que, malgré sa préférence pour les sujets originaux, il envisage de tourner prochainement une adaptation littéraire à propos de laquelle il reste évasif. Enfin il nous livre son désir tenace, profond, son projet intime : réaliser un film d'après Pylone *de Faulkner... Il y a plus de trois quarts d'heure que nous sommes ensemble. Il se lève. Nous le remercions. La nuit flaiblit, les ultimes minutes de ce Festival s'écoulent, il est temps de quitter les démiurges pour aller retrouver les fantômes qu'ils ont libérés sur la voile blanche des écrans.*

M*arges*

Cette année, comme les précédentes, le moindre intérêt du Festival de Venise n'a pas été dans les manifestations culturelles annexes dont il est l'occasion. Deux d'entr'elles ont été particulièrement intéressantes : la rétrospective du cinéma français muet organisée par la Cinémathèque Française et dont le clou fut la projection du *Napoléon* d'Abel Gance sur triple écran (du moins pour l'épisode de la campagne d'Italie, le seul subsistant sous cette forme) et les séances de films ethnographiques qu'organisait notre jeune compatriote Jean Rouch.

De ce dernier nous avons pu, à cette occasion, voir l'admirable *Chasse à l'Hippopotame sur le Niger* qui deviendra un classique de ce genre de documentaire. Réalisé comme *Les Hommes qui font la pluie* avec sa « caméra-crayon », en 16 mm. Kodachrome, tiré ensuite en Technicolor, *La Chasse à l'Hippopotame* raconte jour par jour, avec la patiente précision cumulative de l'épopée, les avatars d'une chasse au pachyderme par des noirs du Niger. Plusieurs hippopotames sont tués mais le chef du troupeau, un énorme et vieux mâle, se dérobe. Il brise pirogue sur pirogue, finalement les chasseurs devront perdre tout espoir et mornement éplorés abandonner au fleuve ce vieux dieu insaisissable avec dans le corps plus de 50 harpons, remorquant sur les eaux par l'intermédiaire de leurs flotteurs une véritable île de roseaux qui disparaît dans la brume. L'admirable de cette fable ethnographique tient d'abord dans le fait que Jean Rouch n'a rien reconstitué et qu'en rigoureux observateur scientifique il s'est borné à suivre l'événement en respectant son incertitude. L'auteur — si la notion d'auteur conserve encore ici son sens habituel — ignorait lui-même, comme les chasseurs, jusqu'à la fin, l'issue de son film.

N*éo-réalisme*

Chaque année apporte la preuve de la rigueur et de la fécondité de ce que faute d'un concept plus précis on peut appeler néo-réalisme, bien que le phénomène recouvre en effet sinon plusieurs faits esthétiques indépendants, du moins une réalité artistique évolutive dont les termes extrêmes peuvent paraître contradictoires. J'oserai pourtant placer sous le patronage de cette rubrique des films aussi différents que : *I Vinti* de M.A. Antonioni, *I Vitelloni* de Fellini, *Deux arpents de terre* (Indien) et *The Little Fugitive* de Byrnstyn...



The Little Fugitive, de Ray Ashley, Morris Engels et Ruth Orkin.

Sur *I Vinti* nous reviendrons certainement assez dans LES CAHIERS pour que je me borne à dire ici que c'est un film admirable encore qu'inégal. L'épisode italien est le plus faible et j'avoue n'y point reconnaître le style d'Antonioni. Mais l'anglais est, à côté de certaines séquences de Rossellini, ce que le cinéma italien d'après guerre a donné de plus pur et de plus strict dans une certaine conception de mise en scène. Je pense qu'il n'y a pas dans tout *I Vinti* un seul contre-champ. Le récit dramatique aussi bien que la psychologie des personnages procèdent d'une observation phénoménologique des personnages, rien d'autre que leur comportement — et le dialogue en fait partie — ne nous renseigne sur leurs mobiles immédiats ou profonds. L'épisode français souffre évidemment des restrictions qui lui ont été imposées au principe même du scénario et des coupures auxquelles a procédé Antonioni pour satisfaire provisoirement aux plus importantes des exigences de la censure française. Mais en dépit de ces mutilations il demeure encore souvent d'une beauté fascinante.

I Vitelloni est du scénariste Fellini, dont c'est le premier film comme metteur en scène. Les Italiens en ont fait l'événement de l'année. J'avoue n'être pas aussi enthousiaste de cette satire fine et vraisemblable d'un certain aspect de la vie provinciale italienne. Peut-être faute d'assez bien la connaître. Il demeure pourtant à mon avis que

I Vitelloni est un film de scénariste et qui n'apporte rien d'original sur le plan de la mise en scène, ce qui en restreint tout de même la portée.

Nous continuerions à douter du cinéma Indien, dont les Festivals ne nous avaient jusqu'ici rien présenté de valable, si nous n'avions vu enfin cette fois une œuvre puissante et émouvante. Encore fut-ce en projection privée, le film en compétition *Jhansi ki Bani* n'étant qu'un Technicolor à grand spectacle lourd et ennuyeux. *Deux arpents de terre* est probablement influencé par *Voleur de Bicyclette*. C'est l'histoire d'un pauvre paysan chassé de ses terres et pratiquement condamné au travail forcé en ville par ses dettes au propriétaire. Certes, le scénario accumule les situations larmoyantes et mélodramatiques, mais ce n'est jamais aux dépens du réalisme et cette intensité sentimentale possède la poésie sincère et émouvante de la grande tradition mélodramatique dégénérée en Occident depuis le XIX[e] siècle. C'est la première fois aussi que nous voyons un film hindou joué avec justesse jusque dans l'outrance sentimentale. Nul doute que si *Deux arpents de terre* avait été en compétition le jury n'aurait pu lui refuser un prix.

Mais l'événement le plus original du néo-réalisme dans le monde aura été cette année *The Little Fugitive*, film américain produit pour une bouchée de pain par l'indépendant Byrnstyn, imaginé, dirigé et même financé en coopérative par une équipe de journalistes. A la différence de *Quiet One*, du même producteur, avec lequel il présente à première vue beaucoup d'analogie, *The Little Fugitive* a été tourné directement en 35 mm. Mais le principe reste le même. Pourtant les ressemblances avec *Quiet One* s'avèrent vite plus extérieures que réelles. Il s'agissait aussi d'un enfant mais noir et le sujet de *Quiet One* était éminemment social. Cette fois à peine peut-on parler de sujet. Le film pratiquement sans histoire est conçu comme une sorte de reportage sur la fugue d'un enfant de sept ans effrayé parce qu'il croit avoir tué son frère aîné. Mais la vraie matière du film c'est la vie de l'enfant, son observation libre et intime comme celle d'un animal saisi au télé-objectif. *The Little Fugitive* fait apparaître les films d'enfants qu'on croyait les plus sincères et les plus réalistes comme encore plein d'artifices et de conventions. Mais surtout *The Little Fugitive* m'apparaît comme l'approximation la plus satisfaisante à ce jour de l'idéal néo-réaliste tel que le définit Zavattini : faire de la vie même un spectacle, parvenir à transmuer en film la simple marche d'un homme auquel, peut-être, n'arrive rien.

Palmarès

Le jury de la XIV[e] Exposition Internationale d'Art Cinématographique de Venise, composé de : Eugène Montale, Président, Gaetano Carancini, Sandro De Feo, Nino Ghelli, Giangaspare Napolitano, Luigi Rognoni et de son secrétaire Antonio Petrucci, ayant examiné les films en compétition, a estimé qu'aucun d'entre eux ne s'imposait comme valeur absolue — tout en reconnaissant le niveau moyen assez notable des œuvres présentées. Il a demandé en conséquence, au président de la *Biennale*, en vertu de l'article 20 du règlement,

d'être autorisé à ne pas conférer le premier grand prix et d'ajouter d'autres prix à ceux déjà prévus.

Le jury a donc attribué, après en avoir délibéré, les lions d'argent suivants à :

— Kenji Mizoguchi, réalisateur de *Ugestsu Monogatari* (Japon).

— Federico Fellini, réalisateur de *I Vitelloni* (co-production italo-française présentée par l'Italie).

— Ray Ashley, Morris Engel et Ruth Orkin, réalisateurs de *The Little Fugitive* (Etats-Unis).

— John Huston, réalisateur de *Moulin Rouge* (Grande-Bretagne).

— Marcel Carné, réalisateur de *Thérèse Raquin* (co-production franco-italienne présentée par la France).

— Alexander Putchko, réalisateur de *Sadko* (U.R.S.S.).

Le jury a d'autre part, décidé d'attribuer les lions de bronze suivants à :

— Rafael Gil, réalisateur de *La Guerra de Dios* (Espagne).

— Samuel Fuller, réalisateur de *Pickup on South Street* (Etats-Unis).

— Yves Allegret, réalisateur des *Orgueilleux* (co-production franco-mexicaine présentée par la France).

— Tom Payne, réalisateur de *Sinha Moca* (Brésil).

D'autre part, le jury a attribué les Prix *Volpi* de l'interprétation féminine et masculine respectivement à :

Lili Palmer, pour le film *The Fourposter*.

Henri Vilbert, pour le film *Le Bon Dieu sans confession.*

Dans sa séance du 4 septembre, le syndicat des journalistes de cinéma italiens décernait pour sa part le prix Pasinetti au film japonais *Ugetsu Monogatari* de Kenji Mizoguchi.

Starlettes et ragazze

Monsieur Léonide Moguy a une nombreuse famille. Une famille qui ne cesse de s'accroître tant qu'on peut compter des starlettes à une lieue à la ronde. Il ne souffre guère de les voir s'égarer trop loin de lui. Il les hèle, il s'époumone, il hausse le ton, il les gourmande, il se fait paternel, grand-paternel, puis il se fait donner un gros baiser sur la joue, il en prend une à chaque bras, et cela finit par une photographie, une interview, ou une séquence d'actualités. *Monsieur Léonide Moguy est l'Harpagon de la starlette.*

Nous avons tout de même réussi à approcher, entre autres, Etchika Choureau et Anna-Maria Ferrero. La première vient d'être révélée par un rôle pervers (I Vinti) ; *la seconde, qui a la finesse gracieuse de Pier Angeli, est déjà, en Italie, une actrice chevronnée. Elle attend pourtant encore son grand rôle. Toutes deux ne semblent pas le moins du monde gâtées par le succès (elles en sont pourtant à la période dangereuse de la prime célébrité). Au Festival, elles paraissent souvent*



Leonora Ruffo dans *I Vitelloni* de Federico Fellini.

ensemble ; sur l'écran du Palais elles sont réunies dans le film d'Antonioni. Ce dernier, qui cherchait une Nicole pour l'épisode français, la découvrit au cours Simon en la personne d'Etchika. Son petit museau de félin roux et ses perçants yeux verts ont accusé la perversité du personnage. Et cependant elle nous fait part de son désir de ne pas se voir cantonner dans ce genre d'emploi. Il ne lui suffit pas d'être une « nature », elle entend devenir une comédienne, et jouer en particulier la « comédie ». Elle est consciente de la chance qu'elle a eu de tourner pour la première fois avec un homme comme Antonioni qui, d'autre part, nous a fait d'elle un grand éloge, insistant sur l'absence de déformation théâtrale dans son jeu, alors qu'il l'avait directement extraite de chez Simon. Il nous a, en outre, signalé la justesse de sa voix et de sa diction dans la version originale qui n'a malheureusement pas été présentée au Festival.

Très dissemblable, mais aussi réfléchie, Anna-Maria Ferrero va, dans l'immédiat, délaisser les studios pour se consacrer au théâtre. Elle veut en faire beaucoup et va très bientôt monter sur des scènes italiennes.

Suspicion légitime

Il est de règle que les palmarès des Festivals suscitent des controverses infinies, des pleurs et des grincements de dents, que l'on crie au scandale ! L'attribution cette année du prix de la critique italienne à *Ugetsu Monogatari* avec vingt voix, contre douze à *The Little Fugitive* et huit au *Retour de Vassili*

est certes plus satisfaisante que le palmarès officiel. Mais pas complètement satisfaisante cependant. En quelque art que ce soit, la reconnaissance des œuvres les plus audacieuses et les plus valables est difficile. Où le serait-elle plus qu'au sein de cette foire aux films qu'est tout Festival ? La critique, en cette occasion, assume-t-elle son rôle ? Insuffisamment, je le crains. Ce n'est pas seulement des jurys officiels, mais des critiques aussi bien, que sont passés quasi inaperçus l'an dernier à Venise *Les Conquérants Solitaires, Monsoon* et *Europe 51,* cette année à Cannes *Las tres perfectas Casadas* et *El.* Dès lors, si un jury récompense *Sadko* et non *Le Retour de Vassili,* place sur le même plan *I Vitelloni* et *Ugetsu Monogatari, Moulin-Rouge* et *The Little Fugitive,* faut-il s'en étonner, quand les critiques oublient *Do Bigha Zamin* et *I Vinti* dans leurs comptes rendus, simplement parce qu'ils ne participent pas à la compétition ? La critique a une bonne part de responsabilité dans cette suspicion pas tout à fait illégitime où les Festivals tiennent l'art cinématographique.

Trahisons

Ce n'est pas sans appréhension que nous sommes allés au *Moulin Rouge* où nous conviait curieusement un Américain. Appréhension où l'intérêt que nous portons à l'auteur de *Red Badge* avait autant de part que notre respect vétilleux de l'œuvre et de la mémoire de Toulouse-Lautrec. Le temps d'une bobine, nous avons bien cru nos craintes injustifiées. La recréation du bal du Moulin Rouge, le quadrille, Valentin, La Goulue, tout cela est étonnant et la mise en scène magistrale. L'emploi de la couleur, des décors de Vertès, la photographie embrumée concourent à une admirable transposition cinématographique de l'univers pictural de Toulouse-Lautrec. Transposition que l'on retrouve de loin en loin et pour de brefs instants dans le film. Mais dès que l'on veut ressusciter non plus les toiles mais la vie elle-même du peintre, quelle caricature ! Les tendres couleurs de Vertès peuvent avec bien du charme faire renaître la belle époque et ses froufrous, le cancan, un café, une rue de Paris...; comment pourraient-elles rendre les sombres couleurs — ni tendres ni charmantes — de la vie du plus désespéré des peintres de ce temps ? Huston, hélas ! fait montre de la même impuissance. Son film donne l'image d'un Toulouse-Lautrec coulant des jours légers dans le « Gay Paris » conventionnel de 1900, entouré de belles amies, et l'âge venu, mourant pieusement au milieu des siens, éplorés et aimants, dans la demeure d'Albi devenue un palais somptueux. Cette dernière séquence du film constitue la plus pénible dérision qui se puisse imaginer de la fin atroce que fut celle du peintre. Du dramaturge de l'échec, du moraliste de *Red Badge,* nous attendions une autre compréhension du destin solitaire et tragique de Toulouse-Lautrec.

Autre trahison, et moins excusable encore en ce que venant d'un cinéaste français : celle de Zola. Carné a longuement exposé les motifs qui l'ont conduit, par fidélité à Zola, à transposer le roman à notre époque. Curieuse fidélité, dont le résultat est qu'il ne subsiste plus rien dans le film de l'essentiel du roman. Chez Zola, les amants sont conduits par une lente fatalité au meurtre qui leur apparaît comme la seule et épouvantable issue à la situation essentiellement tragique où ils se trouvent placés. Dès leur première rencontre, ils sont déjà englués dans leur crime. Celui-ci accompli, c'est une horreur



Ralf Vallone et Simone Signoret dans *Thérèse Raquin* de Marcel Carné.

toute physique qui s'empare d'eux et les sépare. Cette fatalité — sans laquelle le roman de Zola n'existe plus — est totalement absente du film. Le meurtre inéluctable est devenu plus gratuit que l'acte de Lafcadio, car il n'est même plus prémédité. La vraie victime, c'est Thérèse, et Carné son assassin.

Vanité des festivals

Dernière nuit, quatre heures du matin à l'Excelsior. Kinuyo Tanaka est partie. Aussi Kirk Douglas et Sylvana Mangano. Errol Flynn ne s'est pas montré. Caro Canaille bavarde inlassablement avec un strapontin nommé Passeur. A une table écartée, Antonioni songe avec une tristesse hautaine que son film a été écarté de la compétition en raison d'un doublage dont il n'est pas responsable. Viviane Papote est allée se coucher dans sa belle chambre rose et or, toute seule, et rêve qu'elle met en scène un film dont France Roche est la vedette avec Orson Welles. Au bout de la jetée, les « Vitelloni » s'ennuient.

Les violons s'alanguissent. Anna-Maria Ferrero danse avec Vittorio Gassman et Etchika Choureau, dans une belle robe bleu pâle de *contessina*, avec Serge Parmion.

On rentre. Au fond de la lagune, Venise dort, mais à l'est le ciel rosit. Le motoscafo aborde à San Zaccaria. La façade du Palais des Doges est dorée par la lueur des réverbères. La coupole de la Salute émerge de la brume. L'horloge compte cinq coups, puis croit s'être trompée et recommence. Les projecteurs s'éteignent. Il fait jour. Le ciel est véronèse.

ANDRÉ BAZIN, MICHEL MAYOUX ET JEAN-JOSÉ RICHER.

Abel Gance

LES NOUVEAUX CHAPITRES DE NOTRE SYNTAXE



MM. André Debrie, Jacques Flaud, directeur du C.N.C., et Abel Gance lors de la séance expérimentale de « Polyvision » du 19 août 1953.

En nous envoyant cet article, Abel Gance nous joignait la lettre suivante que nous jugeons utile de publier en tête de cette étude :

J'allais enfin, et je m'excuse du retard, vous adresser l'article ci-joint comme un naufragé jette une bouteille à la mer, lorsqu'un des plus avisés et des plus sensibles chefs d'une importante société française m'a demandé de lui préparer un programme de démonstration basé sur l'utilisation de mes inventions d'écran large et de perspective sonore respectivement de 1927 et de 1929 — inventions qui, comme vous le savez, ont fait depuis dix mois la fortune du Cinerama aux U.S.A. (sans qu'il m'en soit revenu le plus élémentaire remerciement).

Le Professeur Chrétien, averti de la préparation de ce programme, m'adresse le mot suivant :

...« Venant d'un maître comme vous, soyez persuadé que vos appréciations me sont du plus grand prix — d'autant plus que c'est la vision à l'Opéra de votre film *Napoléon* qui m'a donné l'idée d'appliquer à la présentation panoramique un appareil que j'avais conçu pour des fins militaires, mais depuis cette époque, les techniciens du cinéma n'ont voulu faire aucun effort pour sortir des chemins battus.

« J'apprends avec plaisir que vous reprenez vos procédés tant de l'écran panoramique que du relief sonore, et je pressens que ce que vous appelez *notre concurrence*, ne sera encore une fois qu'une *concourence.* »

En effet, nous avons pu voir, depuis, une séance expérimentale de « Polyvision » au Gaumont-Palace, le 19 *août* 1953. *En dépit des conditions techniques médiocres de cette projection, on peut d'ores et déjà affirmer que, permettant de nombreuses variations de la grandeur de l'image sur son écran panoramique, le procédé d'Abel Gance réunit les avantages du Cinémascope et du Cinérama.*

En 1757 Diderot écrivait :

« Je ne demanderais, pour changer la face du genre dramatique, *qu'un « théâtre très étendu, où l'on montrerait, quand le sujet l'exigerait — différents « endroits distribués de manière que le spectateur vît toute l'action...* Exécutons-

« nous rien de pareil sur nos théâtres ? *Nous attendons l'homme de génie qui* « *sache combiner la pantomime avec le discours, entremêler une scène parlée* « *avec une scène muette, et tirer parti de la réunion des deux scènes,* et surtout « de l'approche, ou terrible ou comique, de cette réunion qui se ferait « toujours... Il n'y a plus à proprement parler de spectacles publics. Les théâtres « anciens recevaient jusqu'à 80.000 citoyens. Quelle différence entre amuser « tel jour quelques centaines de personnes, ou *fixer l'attention d'une nation* « *entière !* »

Il y a deux siècles Diderot jetait sans le savoir les bases du cinéma de demain. Il y a un quart de siècle, j'en créais les outils. Ce n'est qu'aujourd'hui que les yeux s'ouvrent. Le son de mes paroles sera-t-il mieux compris ? J'en doute car le bouffon, dans le prologue de Faust, s'exprime ainsi :

« Donnez-leur du nouveau, donnez-leur-en toujours...
Agitez ces esprits qu'on ne peut satisfaire...
...Il leur faut une glace, et non une peinture,
Pour qu'ils viennent le soir y mirer leur figure !... »

Le miroir de l'écran au cinéma était trop petit. Il vient d'éclater. On le remplace en doublant, en triplant son format. Des miroitiers accourent de partout. Je crois avoir quelques droits de leur donner des leçons. Cela vaut d'être conté dans un temps où la mémoire est courte, et où le Cinéma est devenu un ogre qui dévore ses propres enfants.

Il y a dans notre art deux sortes de gens : ceux qui en vivent, et ceux qui en meurent !... C'est parce que je me considère dans cette seconde catégorie que je me permets de parler sans détour, comme lorsqu'on fait un testament.

Je n'ai pas trouvé en France dans ma profession une seule branche solide où je puisse me poser.

Tournoyant sans cesse au-dessus de cette jungle du Cinéma où des pygmées aux flèches empoisonnées guettent tout ce qui peut s'élever au-dessus d'eux, je me suis trouvé dans l'obligation de laisser tomber dans leurs mains une à une mes œuvres, mes idées, mes inventions, sans jamais pouvoir travailler à leur perfectionnement. Et c'est ainsi que l'Ecran large, dont les Américains ont fait trente ans après moi le Cinérama, la Perspective sonore, dont quinze ans après moi ils ont fait la Stéréophonie, le Pictographe, dont huit ans après moi ils ont fait le Vitascope, etc... sont devenus la proie des marchands.

Depuis que le plus grand industriel du Cinéma, Charles Pathé, s'est retiré de la lice, je n'ai jamais trouvé un homme, dans mon propre pays, capable de suivre les voies que j'indiquais et, plus désenchanté que Diogène, je ne cherche même plus cet homme, mais seulement un tonneau !...

Mes brevets sont petit à petit tombés en désuétude parce que je n'ai pu les soutenir, et aujourd'hui encore je tremble pour une de mes nouvelles inventions, l'« Electronigraphe », que j'ai faite avec le concours du grand ingénieur de télévision Maurice Lorach, invention qui, elle aussi, bouleversera la télévision et le cinéma, et qui nous reviendra sans doute de l'étranger un jour ou l'autre, démarquée !...

Je me bats en effet seul et sans moyen contre la routine et l'indifférence et je suis à bout de force.

Mais peut-être une bouée que je reconnais bien puisque c'est moi qui l'ai faite, s'approche de moi pour me sauver. Elle flotte sur l'océan tumultueux

du cinéma parce que deux de mes inventions la soutiennent : l'Ecran large et la Perspective sonore.

Voici en effet le cinéma, non pas devant une révolution, mais devant un phénomène d'évolution foudroyante et spontanée, qu'aucune de ces forces rétrogrades et routinières qui freinent la montée du progrès ne sauraient plus ni arrêter ni endiguer.

Cette évolution, pour tardive qu'elle soit, en écartant brusquement les barreaux de l'étroite prison de l'écran, va certainement rattraper, en quelques semestres, le temps perdu pendant ces quinze dernières années avec une technique immobile et périmée; l'écran large, non seulement ramènera au bercail du cinéma ses millions de spectateurs qui désertent les salles, mais aussi une grande proportion de ces soixante pour cent de spectateurs qui n'y mettaient pas les pieds, parce qu'ils n'avaient jamais trouvé dans les présentations du spectacle cinématographique, tel qu'il était conçu antérieurement à ce jour, une suffisante force d'attraction pour vaincre leur indifférence.

Ne pas vouloir admettre, ne pas sentir ce changement de peau du cinéma c'est, à coup sûr, être aveugle et sourd et contester l'instant magique où la chrysalide devient papillon.

Ces deux inventions : l'écran large et la perspective sonore, sont les bases de cette métamorphose.

Les voici qui nous reviennent à grand tapage, démarquées par les Américains qui, dans la fièvre et le désordre, brûlent ce qu'ils avaient adoré et s'apprêtent à jeter à travers le monde les nouvelles assises du cinéma de demain. L'équipement rapide des salles clés qui leur appartiennent en Europe en est la meilleure preuve.

La France sera-t-elle une fois de plus à la remorque ? Réglons cet important point d'histoire du cinéma international avant qu'il ne soit trop tard.

C'est en 1925 que j'ai matérialisé l'idée que j'avais eue en 1922 de l'écran large, par une combinaison de trois appareils de prise de vue avec André Debrie qui construisit en trois semaines un dispositif. Nous fimes éclater cette première bombe atomique visuelle dans mon *Napoléon* à l'Opéra de Paris sur un écran de plus de vingt mètres de longueur. Le succès fut considérable. Qu'il me soit permis de ressusciter le texte d'un article, qu'à l'issue de la première, le grand critique Emile Vuillermoz écrivit dans le TEMPS, le 8 janvier 1927, la valeur d'anticipation de cet article si on veut bien se reporter à vingt-six années en arrière apparaîtra bouleversante, et résumera en même temps les caractéristiques de l'aspect visuel de cet écran dimensionnel dont je revendique la paternité.

« On oublie souvent que le cinématographe est une invention française : « on néglige également de rendre justice aux techniciens français qui l'enrichirent d'améliorations décisives. Toutes les réserves d'émerveillement et « d'enthousiasme de notre foule ingénue sont en effet épuisées par les soins des « Américains qui les canalisent à leur profit avec une méthode et une habileté « que ne possèdent pas nos compatriotes. Si l'invention que je vais vous décrire « avait été découverte par un metteur en scène d'Hollywood, les trompettes « de la renommée vous assourdiraient de leurs plus brillantes fanfares. Mais « comme elle est née dans un studio parisien, les Français n'en ont pas été « prévenus. »

« Elle n'est pas dûe, cependant, à un inventeur obscur. C'est Abel Gance, « l'auteur de la *Roue* et *Napoléon*, qui en est le créateur. Gance s'est

« avisé un beau jour que la rigidité du cadre réglementaire de l'écran représentait une servitude intolérable. Pourquoi les peintres du « rayon ardent » sont-ils condamnés à un format de toile immuable ? »

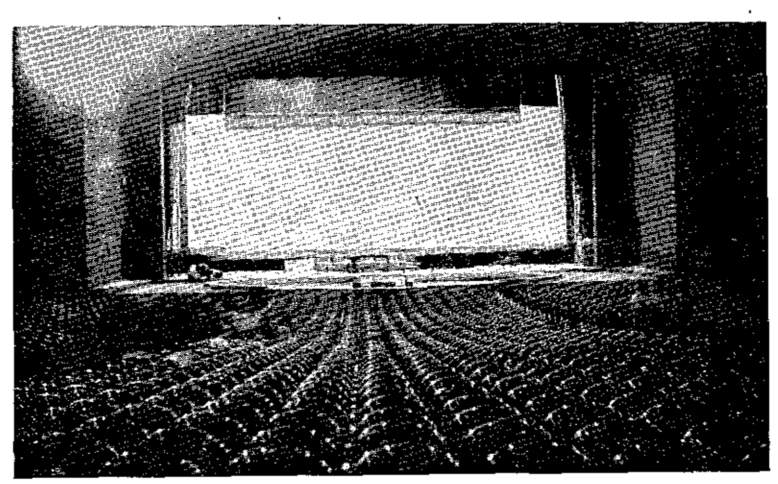
« Abel Gance remplace l'écran normal par un écran triple, c'est-à-dire par un bandeau de toile lumineuse ayant la même hauteur que l'ancienne, mais présentant trois fois sa largeur, vaste frise d'heureuses proportions, tryptique sans solution de Continuité, qui peut recevoir, bout à bout, trois projections *simultanées*. A *la prise de vues, trois objectifs*, rigoureusement synchronisés, ont embrassé un triple champ de vision et, à la projection, trois appareils déroulent trois pellicules parallèles qui, en trois tranches étroitement soudées, animent d'un bout à l'autre cet immense horizon.

« En temps normal, des rideaux de velours noir ne laissent apparaître que l'écran central. Mais si le thème s'élargit et a besoin d'un plus grand développement dans l'espace, les rideaux s'écartent sans bruit, laissant apparaître les zones latérales *où l'action achève de s'épanouir avec une puissance extra*ordinaire. Cette évasion de l'écran réglementaire a quelque chose de saisissant. On éprouve une sensation de libération miraculeuse. Ce n'est plus par une petite lucarne que l'on regarde la vie ou le rêve : c'est toute la muraille qui devient transparente comme du cristal et qui nous laisse apercevoir un autre univers. Les spectateurs, devant les images mouvantes, sont désormais une foule qui affronte une foule. La ruée de ce monde féérique à travers le mur qui s'ouvre dans toute sa largeur vous procure un *choc émotif* d'une rare intensité. Cette invention est de celles dont le caractère de nécessité absolue s'impose dès qu'on les a contemplées. On ne comprend pas comment on a pu se passer d'elles jusqu'ici, elles ne naissent pas d'un caprice ou d'une recherche, mais d'un besoin organique. L'écran extensible rentre dans cette catégorie. Les films et les établissements qui l'utiliseront disposeront d'une supériorité écrasante sur toutes les autres. »

« Bien entendu, les techniciens comprendront immédiatement les ressources précieuses que leur apporte ce dispositif. Cet écran peut en effet, abolir ou rétablir à son gré les cloisons de ces trois cellules. Il peut consacrer l'une d'elles au *développement* d'un thème principal en confiant aux deux autres un rôle d'accompagnement. Le centre peut chanter une mélodie visuelle indépendante, pendant que les ailes l'envelopperont d'une atmosphère et d'une ambiance appropriées. C'est ainsi par exemple, que pour lire dans la pensée de Napoléon pendant qu'il livre bataille, le réalisateur a pu nous montrer dans l'écran central les images et les souvenirs qui traversent le cerveau du stratège, pendant que la mêlée continue à faire rage sur les deux écrans latéraux. »

« *Les possibilités expressives de cette invention sont illimitées ;* nous ne les rechercherons pas aujourd'hui. Contentons-nous de signaler cette trouvaille, qui marque une date dans l'histoire de la technique cinématographique, et de rendre à son créateur, pour le bienfait dont lui est redevable l'industrie cinématographique française, l'hommage qui lui est dû. »

A cette même époque, en janvier 1927, Henri-Georges Clouzot qui, jeune alors avait déjà ses yeux d'aigle tournés vers le futur, écrivait : « Comment dire le lyrisme, l'élan, le souffle, le rythme, la plastique mouvante admirable de cette apothéose ! Il faut bien convenir qu'il y a quelque chose de changé dans le domaine du lyrisme de l'épopée depuis que le plus complet et le plus significatif des cinéastes a projeté l'homme des destins sur le plus gigantesque écran



La salle du Gaumont-Palace équipée avec l'écran de « Polyvision » lors de la séance expérimentale du 19 août 1953.

que l'esprit humain ait osé réaliser. C'est la plus prestigieuse évocation cinégraphique que l'on ait encore vue. Tout le cinéma d'hier s'efface comme un souffle de fumée devant les seuls tableaux de l'Armée d'Italie !...»

C'est maintenant Jean Arroy qui parle en 1927.

« L'orchestration de ces images sur trois écrans nous vaut la première « symphonie visuelle réellement digne de ce nom. Les écrans s'allument, « s'éteignent. Les images accourent, parallèles, simultanées, superposées ou « successives, se complètent et se contredisent, inversées, se multiplient quel- « quefois par trois, identiques ou différentes, les masses blanches et noires, les « jeux de lumière et de plastique s'additionnent ou se contrarient, les thèmes « visuels courent, parallèles, ou alternent et s'enchevêtrent, se superposant en « surimpressions synthétiques. En marge des rythmes individuels ou de leur « fusion, naît un rythme unique, grandiose orchestration d'images, de lumières, « de formes, symphonie photogénique qui vous emporte haut et loin. Musique « et poésie. Cinéma !...

« On imagnie sous l'écran le compositeur *manipulant un clavier gigan- « tesque !* »

« Je pourrais m'étendre ici » c'est toujours le critique Jean Arroy qui parle, « sur toutes les possibilités du triple écran, grâce aux multiples combi- « naisons que permet le rapprochement de trois images, suivant qu'elles se « raccordent parfaitement pour former un panorama ; qu'elles sont différentes « toutes les trois ou se multiplient, identiques, suivant qu'on utilise une inver- « sion symétrique ou synchrone des images latérales, suivant qu'on joue d'un, « de deux ou de trois écrans.

« Son procédé est passible de multiples applications : documentaires aux « panoramas immenses, films de rêves et de cinéma pur, actualités prodigieuses, « mouvements de foules, larges poèmes visuels ; rapprochements d'images, « motifs psychologiques et leit-motifs musicaux.

« Je souhaiterais, », ajoute-t-il « que les producteurs comprennent le rôle « révolutionnaire de cette révélation.

« A Paris, il y a plus de cinquante salles présentant les dispositions exigées

« pour l'exploitation du triple écran ; on peut aisément en trouver une par « grande ville de province. Les impossibilités sont plus apparentes que réelles. « Qu'on loue avec le film l'appareil triple et le personnel nécessaire à son « fonctionnement. Que l'éditeur entraîne lui aussi la révolution cinémato« graphique à travers le monde. Agir autrement, » conclut le critique, « ce « serait compromettre le rendement moral et matériel d'une innovation aux « possibilités insoupçonnées, et mal servir la cause du *cinéma français qui « revendiquera plus tard cette invention due à l'un de nos plus authentiques « génies nationaux.* Ce serait aussi « reculer pour mieux sauter » ; il faudra « bien qu'on démolisse les salles impropres au cinéma de notre temps et qu'on « en construise d'autres. L'ère du cinéma entre dans une phase décisive. Aidons« le de toutes nos forces en ses destins infinis.

« Ceci dépasse le cinéma. La musique silencieuse est née !... » Je me permets de rappeler que ces trois articles prophétiques datent de 1927 !...

Or, depuis vingt-six ans aucune aide ne me fut apportée, aucune demande ne me fut adressée. Il fallait que la télévision ébranle le Moloch d'Hollywood, pour que mes inventions ressuscitent sous un vocable U.S.A. : « Le Cinérama ».

En effet, installé depuis sept mois en Amérique, le « Cinérama » bouleverse les spectateurs. C'est une adaptation de mon écran large tryptique, trois appareils de prise de vues, trois appareils de projection.

L'engoûment est tel que la seule salle, d'ailleurs située dans les hauts quartiers de Broadway (donc excentrique) et qui, jusqu'alors n'avait fait que de maigres recettes, réalise un million de dollars en six mois, soit quatre cents millions de francs français, et l'on croît pouvoir affirmer que cette situation continuera encore quinze à dix-huit mois, donnant une recette totale de plus d'un milliard de francs dans une seule salle !...

Il nous faut ajouter — et c'est la plus grande preuve que nous puissions donner de la vitalité du procédé — L. B. Mayer, le plus grand homme du cinéma américain, chef de la Métro Goldwyn, a quitté cette société pour propulser le « Cinérama ».

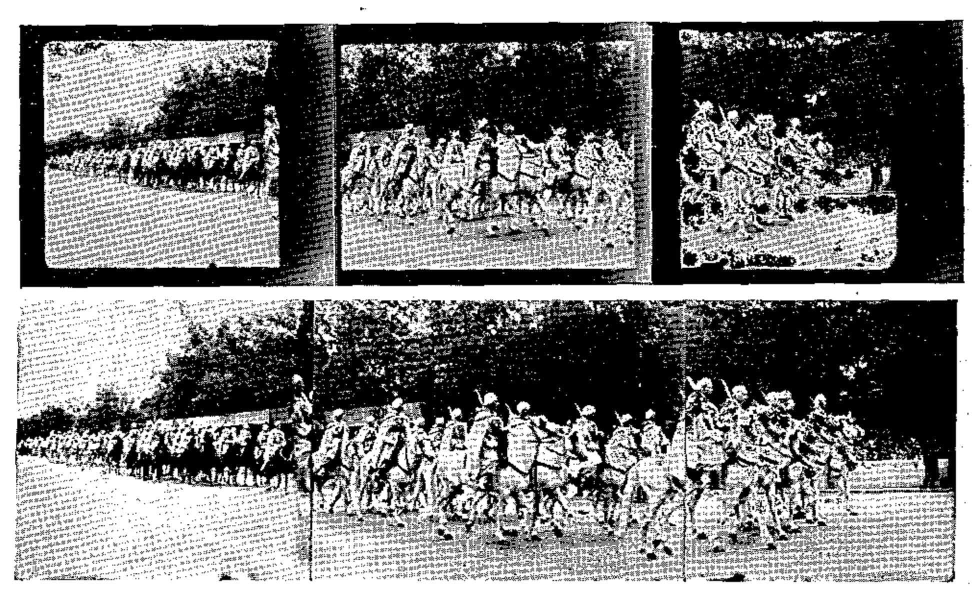
Les Américains ont ajouté au Cinérama « La Perspective Sonore » dans la salle, qui donne le relief sonore et accentue celui de l'écran. C'est aussi une invention qui m'appartenait.

Or, dès le 13 août 1929, j'avais fait également l'invention de cette Perspective Sonore dont je viens de parler. Avec André Debrie, qui prit avec moi le second brevet d'application pratique, nous réalisâmes une démonstration avec un gros succès au « Paramount », sur la version sonorisée de « Napoléon » en 1936. Comme mon écran large, cette invention fut démarquée aux U.S.A., il y a cinq ou six ans sous le nom de Stéréophonie sonore. Elle ne daigne plus me reconnaître !... Et pourtant j'écrivais jadis, synthétisant le spectacle cinématographique idéal, dans la « Technique cinématographique » le 12 décembre 1946 :

« En matière de spectacle cinématographique, nous sommes arrivés à une « période de « satiété » rappelant ce mot de Rimbaud : « *Tout vu, tout eu, tout* « *connu* ».

« En effet, si une révolution ou tout au moins une évolution technique « importante ne se produit pas au cours des dix années qui viennent, en matière « de présentation cinégraphique, le public finira par se lasser et par se désin« téresser de sa distraction favorite :

« L'ennui naquit un jour de l'uniformité ! »



En haut : les trois pellicules de la « Polyvision ». En dessous : leur raccordement à la projection sur l'écran large.

« La façon dont une histoire est présentée est pour le moins aussi importante « que l'histoire elle-même, surtout dans un art mécanique où la sensation du « déjà vu crée une fatigue immédiate amenant vite la somnolence.

« Il faut donc que le cinéma évolue lui-même, en dehors de ce qu'il repré- « sente, et que sa palette personnelle et ses possibilités de séduction s'enrichis- « sent, puisque c'est *lui* qu'on va voir tout d'abord. Ce nouveau personnage « moderne — qui n'a guère changé de vêtements depuis 50 ans ! — cherche « de nouveaux habits. En dehors de la couleur et du relief qui arrivent avec « lenteur, voici ce que nous lui proposons immédiatement :

« 1°) Il faut d'abord modifier optiquement l'image pour que celle-ci se « présente sous un jour nouveau à la fois plus riche et plus inattendu. Jusqu'à « présent l'artiste ne pouvait pas traiter une scène comme il la voyait, mais « seulement comme l'objectif la fixait, selon les mêmes éternelles lois focales, « d'où cette constante sensation physiologique de « déjà vu » en marge du « sujet traité. Le « Pictographe » apporte cette solution de permettre à l'artiste « de fixer les éléments d'une image comme il se la représente et non pas telle « que l'appareil la voit. Le metteur en scène n'obéit plus à l'objectif mais « commande celui-ci en dissociant les foyers à volonté, en portant les mises « au point où il le veut, disposant en réalité d'une véritable palette optique « lui permettant comme un peintre d'inscrire les valeurs de l'image à sa guise.

« Et le spectateur assiste à ce nouveau miracle de voir à l'écran avec ses « deux yeux ce qui, en réalité, a été pris par quatre yeux, d'où un enrichisse- « ment visuel intense, une synthèse de la vérité que l'objectif normal n'avait « jamais soupçonné.

« 2° Il faut pouvoir modifier ad libitum, comme un accordéon visuel, « les dimensions du cadre lumineux. Le faux rectangle de l'écran standard « actuel, déjà rendu infirme par l'escamotage de la marge sonore qui a mangé

« 1/5 de l'image, ne correspond plus aux absolues nécessités esthétiques et « dramaturgiques de l'évolution de notre Art qui tend, de plus en plus, à se « rapprocher de ce grand spectacle populaire que les Grecs venaient chercher « aux présentations grandioses d'Eschyle, de Sophocle ou d'Aristophane.

« Le Triple Ecran, avec son énorme champ visuel, embrassant d'un seul « *coup d'œil trois fois plus d'éléments visibles* que ne le comporte l'actuelle « projection, avec ses ressources multiformes des écrans latéraux formant « orchestrations visibles et synthétiques du motif dramatique central, répond « à cette nécessaire évolution.

« 3°) Et pour couronner cette métamorphose du spectacle *cinégraphique*, « il faut également faire insensiblement du spectateur un acteur de notre « drame. Comment faire ? D'abord diminuer ou annihiler son esprit critique « en sollicitant son sens auditif d'un façon plus ingénieuse ou rationnelle. « Laissez le spectateur dans sa chambre noire regardant perpétuellement par « la petite fenêtre de l'écran cette histoire qui se passe en dehors de son « obscure maison avec des gens qui parlent toujours derrière cette fenêtre, « ne correspond plus à l'évolution technique de notre Art. Pour que, à l'instar « du chœur antique, ce trait d'union du public avec la tragédie se fasse, il faut « que notre spectateur de cinéma devienne acteur à son tour. Il faut que les « sons, les paroles, la musique viennent à la volonté du dramaturge de l'endroit « précis qu'il aura choisi dans la salle où de tous les endroits à la fois. La « Perspective Sonore » remplit ce but. Le spectateur ainsi n'est plus devant « le film, mais, en quelque sorte, au centre sonore de l'histoire qui se déroule « devant lui ; saisi, bousculé par la tragédie qu'il regarde et qui déborde de « ses yeux par l'ampleur *du champ visuel, bouleversé par* le son, le bruit, la « musique qui fusent au-dessus, au-dessous, à droite, à gauche de la salle selon « une dramaturgie préétablie, entraîné dans une marche parallèle foudroyante « sur les deux rails auditifs et visuels qui ne lui laissent plus le répit de se « reprendre, subjugué au milieu de cette symphonie de *force annihilant* « physiologiquement son sens critique, le spectateur de demain redonnera « au cinéma (avec les lettres de noblesse qu'il est en train de perdre), la magni- « fique place qui lui revient de droit dans l'échelle des expressions humaines, « c'est-à-dire la troisième place après le langage et l'imprimerie. »

J'écrivais ce qui précède en 1946 et je prêchais toujours dans un désert !

Mais le professeur Henri Chrétien lui-même n'attendit-il pas pendant dix-huit ans la réalisation du Cinémascope, dont je suis en quelque sorte le parrain ?...

En effet, enthousiasmé par la vision de l'écran large de *Napoléon*, Henri Chrétien m'écrivit en 1926 qu'il allait chercher un résultat analogue au mien, *mais par un seul objectif au lieu de trois*, par une anamorphose. Il réalisa ainsi l'hypergonar qui devint le cinémascope.

Il eût au moins la joie de trouver dans le président de la Fox, M. Spyros Skouras un homme reconnaissant qui tint à lui rendre hommage et lui payer son invention alors qu'elle était dans le domaine public. *Je suis heureux pour* lui et pour notre pays de cette trop rare exception. Je n'ai pas eu, hélas ! les mêmes honneurs.

Mon Ecran Variable vivra sans doute côte à côte avec le Cinémascope. Les deux procédés concourent au même but. Ils ouvrent un chemin magnifique. J'ai été fort intéressé de voir les premiers résultats du Cinémascope au « Rex ». Peut-être un jour nos deux méthodes s'appuiront-elles l'une sur l'autre. Henri

Chrétien pour lequel je conserve une confraternelle sympathie et admiration, concluait lui-même dans un article publié le 16 décembre dernier dans le Bulletin scientifique de l'A.F.I.T.E.C. :

« Il se peut qu'un jour, *peut-être proche, on revienne à la formule plus rationnelle de M. Abel Gance* qui a produit des écrans panoramiques immenses au moyen de plusieurs projecteurs mécaniquement associés. »

A la lumière de ce qui précède, je demande à la France de me fournir les moyens d'utiliser mes propres procédés avant que ceux-ci ne reviennent sous forme d'ersatz, de l'étranger, et d'établir, par l'utilisation rationnelle de mon Ecran Variable, une protection de l'industrie française et de ses professionnels.

Nous pourrions ainsi mettre à la disposition des auteurs et des réalisateurs un instrument souple et nouveau, d'une puissance encore insoupçonnée, leur permettant de revigorer toute la dramaturgie cinégraphique par une nouvelle écriture visuelle.

Est-il besoin d'ajouter que c'est, avant tout, dans la rapidité d'action et dans la mise au point d'un spectacle bien étudié que nous prétendons redonner, par l'utilisation de l'Ecran Variable, la première place dans le monde que le Cinéma français n'aurait jamais dû perdre.

Je ne saurais assez également mettre en garde les professionnels dans les instants d'indécision — voire de panique, qu'ils vivent — contre l'idée qui consiste à se dégager de la servitude de l'écran actuel pour s'enchaîner à la servitude de l'écran à grande dimension panoramique. Les deux doivent coexister, sous forme d'écran variable. L'image doit suivre les nécessités de la dramaturgie, amplifier son champ ou le réduire selon la nourriture visuelle qu'elle nous offre. L'écran variable reste la solution idéale de tous les problèmes que pose l'actualité — et je compte incessamment publier un manifeste de ce nouveau mode d'expression — qui dans quelques années aura gagné tous les écrans du monde.

A cette époque d'ailleurs, il y aura des classes d'harmonie et de contrepoint visuels comme il en existe dans les Conservatoires pour les contrepoints sonores. La mélodie chantée visuellement par l'écran central — et que nous pouvons appeler la fugue — trouvera avec ses poètes et ses peintres — ses harmoniques et ses correspondances — dans les écrans latéraux.

Huit cents ans après la naissance de la polyphonie, la polyvision fera son entrée dans le 7e Art, qui cette fois sera digne de ce nom, et lorsque l'image gigantesque sans solution de continuité envahira toute la surface du grand écran, elle nous apparaîtra comme un phœnix dont les ailes latérales qui l'ont porté harmonieusement jusque-là, continuent à battre hors de notre vue, pour la rendre incomparable.

C'est dans ces nouveaux domaines de l'Ecran Variable qui tantôt ne sera que la moitié ou le tiers de l'écran normal et tantôt embrassera et embrasera 150° d'horizon, qu'il faut chercher la clef du problème du cinéma de l'avenir. J'essaierai d'entrevoir cette porte magique pour que la nouvelle génération de cinéastes m'aide à la pousser.

Ce n'est pas avec les yeux de la tête que ces miracles s'accompliront, mais seulement avec les yeux du cœur et de l'intuition.

Le public, plus qu'on le croît, les possède, mais ceux qui, dans le cinéma, sont entre nous et lui, en sont les plus souvent démunis.

Reprenons donc à notre compte la devise de Léonard de Vinci :

« Hostinato Rigore ».

ABEL GANCE.

Chris Marker

LE CINÉRAMA

Description : vous entrez dans une salle trapézoïde, de proportions plutôt théâtrales, où la scène est occupée par un écran concave semblable aux fonds panoramiques pour effets de ciel, trois fois plus large environ, par rapport à sa hauteur, que l'écran habituel. Cet écran qui nous donne une impression de continuité se compose en fait de centaines de minces rubans parallèles, ouverts obliquement comme les lattes d'une jalousie, mais à la verticale. Ceci pour éliminer les déformations de la lumière réfléchie sur une surface concave. Dans la salle même, trois espèces de blockhaus, convergeant à feux croisés sur l'écran, de volume à contenir chacun un canon anti-tank : les cabines de projection.

Noir. Sur l'écran central (légèrement plus étroit, semble-t-il, que l'écran standard) Lowell Thomas, commentateur de radio connu, apparaît dans son bureau encombré de souvenirs de voyages — le portrait du Colonel Lawrence, entre autres — et vous retrace en cinq minutes l'histoire du cinéma, que dis-je, l'histoire des efforts de possession du mouvement dans l'art depuis les grottes préhistoriques, et consécutivement du cinématographe — invention américaine, conçue et perfectionnée par des cerveaux américains (soyons juste, un allemand tout de même est nommé) pour le plus grand bien de l'humanité. On apprend au passage que les expériences de Muybridge avaient pour objet de prouver qu'un cheval tenait les quatre pattes en l'air en même temps. Bon. On voit un grand fragment de *Great Train Robbery*, ce qui fait toujours plaisir, on expédie en quelques secondes le muet et le parlant, *and now : This Is Cinerama !...*

Sur quoi l'image couvre tout l'écran. Dans un grand vacarme, le chariot du *Roller Coaster* se met en marche, et la salle toute entière bascule en avant sur la piste de Rockaway Beach. Cinquante ans d'invention américaine se déversent dans les montagnes russes.

S'ensuivent un certain nombre d'investigations (mot dangereux à employer ces temps-ci) des possibilités du procédé : un ballet *d'Aida*, dansé à la Scala de Milan (une bien jolie fille au centre pour vous donner la première notion claire du relief psychologique), les Chutes du Niagara vues d'avion, un moment

d'art et de mysticité avec l'Alleluia du *Messie* de Haendel chanté par deux filles de talapoins décolorés qui viennent se grouper sur l'écran, accompagnées de leurs voix stéréophoniques, fidèles comme des ombres sonores (cette scène est convaincante du point de vue du réalisme : on s'ennuie presque autant qu'au concert). Puis le monde tel que les Américains le rêvent quand ils sont loin et le voient quand ils sont près : Venise en pigeons et gondoles, l'Ecosse en kilt et cornemuse, l'Espagne en toréador et castagnettes, sans plus, sans moins. Un moment d'horreur, plus insoutenable que Bunuel ou Boris Karloff : le Beau Danube Bleu vagi par les petits chanteurs de Vienne. Enfin, *climax* de la première partie, le final du second acte d'*Aida,* avec trompettes et tout, quelques raccords dans le faux mouvement, quelques plans de coupe d'une salle en tenue de soirée (les deux salles se regardent, semble-t-il, avec satisfaction). Comme si on y était... Entr'acte.

Dans la seconde partie, on voit des palmiers, des hors-bords, des cuisses et de l'Amérique. Cette dernière est présentée du point de vue d'un Bon Dieu touriste, photographe et collectionneur, avec un commentaire et des musiques impliquant que ce coin du monde a fait l'objet d'une sollicitude toute particulière de la part de la Providence, à des fins qu'on ne nous dit pas. Cette hiérarchie des angles, qui fait voir l'Amérique par les yeux de Dieu et le reste du monde par les yeux de l'Américain est sans doute inconsciente. Mais justement, l'inconscience...

Bref, comme on dit, ils n'en ont pas loupé une : la présentation est désinvolte, les effets sont gros, l'imagerie s'arrête aux cartes postales, l'art à l'opéra et l'univers à l'Amérique. Plus l'imperfection technique : le son, certes, est parfait. Mais en dehors de la séquence du roller-coaster qui emporte tout dans son mouvement, la séparation des trois écrans est presque constamment sensible, parfois les franges se recoupent, les différences de densité font changer la couleur d'un écran à l'autre, le manque de fixité habituel de l'image se multiplie par trois, et se rehausse de l'une à l'autre... Il reste que nous venons d'assister à la première séance de ce qui sera désormais, cinéma, cinérama ou quel que soit son nom, le spectacle de notre temps.

C'est l'évidence. Une évidence vague, qui déjà s'impatiente de ne pouvoir serrer de plus près les futures formes de ce spectacle. Sans doute, cher, lourd, encombrant et imparfait comme il est, le Cinérama n'est-il que le Phénakisticope (ou plutôt le Théâtre Optique) du cinéma à venir. Celui-ci sera peut-être cinérama simplifié, cinémascope perfectionné, ou bien le procédé Popov. Peu importe. La conviction est immédiate, on l'emporte avec soi en quittant la salle. Le reste est affaire d'extrapolation, d'optimisme et de marc de café.

On y retrouve le théâtre, bien entendu. Le ballet d'*Aida,* avec ses personnages grandeur nature (il y a une fille qui... — mais je l'ai déjà dit) prouve qu'en ce qui concerne *l'imprimerie du théâtre,* le problème est enfin, et pour de bon, résolu. Mais il serait grossier de s'arrêter là : à partir du moment où les deux côtés du miroir sont identiques, chacun peut préexister à l'autre, et à la reproduction fidèle d'un théâtre donné peut répondre la transfiguration du théâtre par une possibilité à peu près infinie d'expression des volumes et des sons. La vieille histoire déjà branlante du théâtre filmé s'évanouit là en poudre, dans la notion, nouvelle, d'un cinéma théâtral. Un théâtre, oui, mais démesuré, le seul théâtre où un dramaturge pourrait décider, sans se condamner à la bibliothèque, comme Claudel au début du *Soulier de Satin* : « la scène de ce drame est le monde ». On pense évidemment aussi au Théâtre de la

Cruauté d'Artaud lorsqu'on voit l'espace scénique s'incurver et s'agrandir, comme en marche vers cet encerclement total du spectacle où il n'y aura plus, à la lettre, de *sorties de secours*. Et plus qu'à tout cela, on pense à un théâtre débarrassé de son appareillage intime et bourgeois, si magique qu'il soit, un théâtre outillé pour les grandes émotions collectives. Il est probable qu'à cette hypothèse « religieuse » on opposera le caractère réaliste et figuratif du procédé. Mais il est bien possible que la religion du XXIe siècle soit enfin celle du monde.

Théâtre, mais aussi fresque. J'ai vu à Mexico les *murales* de Diego Rivera. On dispose des chaises devant, on s'assied, et pendant une heure on *assiste* à cette peinture-spectacle. Que l'on pense donc, en termes d'espace, à celui du théâtre grec ou à celui des peintres révolutionnaires, le Cinérama s'inscrit beaucoup plus dans la perspective du grand spectacle collectif que de ce « spectacle rare, cher et par conséquent contraint à la qualité » dont parle M. Cartier dans *Paris-Match* (étant entendu qu'il peut exister d'autres « contraintes à la qualité » que la subvention des classes dirigeantes). Il n'est même pas exclu qu'à leur insu, les inventeurs du Cinérama aient travaillé à donner un instrument aux futures célébrations de la République Populaire Américaine. Question d'optimisme, comme j'ai dit.

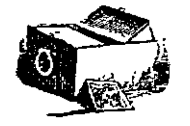
En regard de ce que gagne le « théâtre » (mais il faudra bien que les deux termes disparaissent), que perd le « cinéma » ? Le montage rapide, à coup sûr. Les mouvements d'appareil trop brusques, avec un resserrement de leur marge de justification. Le gros plan autre qu'exceptionnel (quoiqu'un regard emplissant l'écran du Cinérama, ça ne doit pas être déplaisant). Il faudra que les metteurs en scène apprennent à découper par plans longs, en utilisant des champs larges (à cette réserve près que *rien* n'oblige le réalisateur à utiliser tout le temps toute la surface de l'écran : le choc même de l'apparition du roller-coaster après « This Is Cinerama » en est la preuve) — mais c'est ce que faisaient déjà les plus grands. Il faudra que les acteurs apprennent à jouer une scène au lieu de répéter une phrase après le réalisateur, mais c'est cela qu'on reconnaissait déjà les meilleurs. Il ne faut pas confondre au surplus la rançon, parfois géniale, des effroyables limites spatiales du cinéma que nous avons connu, avec sa nature : montage et mouvements d'appareil étaient la forme donnée à une impossibilité momentanée d'embrassement du champ visuel, et après tout le muet aussi avait ses privilèges. Un certain art du montage peut disparaître comme un certain art du paraphe, sans nous laisser plus qu'un regret de surface, de moins en moins vif à mesure que nous nous intéresserons moins au signe et plus à la signification — et peut-être, que nous nous apercevrons de l'existence d'une maladie infantile du cinéma, où nous aurons tout plus ou moins pris une écriture pour un style. A la limite, il n'est pas impossible qu'au travers de la crise de technocratie dont il semble nous menacer, le Cinérama (ou ses petits-enfants) ne revalorise l'auteur lui-même. La technique une fois assimilée, absorbée jusqu'à être invisible, comme celle de l'imprimerie, de la mise en pages ou de la mise en scène de théâtre, redeviendrait ce qu'elle doit être, c'est-à-dire la servante d'une pensée. Sans doute cela serait-il déjà plus clair et mieux élaboré si le cinéma avait pu continuer de se développer dans l'ordre de l'invention, et non dans celui du commerce. Les tentatives de modification de l'espace scénique et d'intégration du théâtre le jalonnent (Abel Gance, à qui l'on rend un peu tardivement justice !). Mais il y a eu la standardisation, la cristallisation autour d'Hollywood,

avec toute sa paresse et son manque d'imagination, que seule la menace de la Télévision a décidé à remettre en question ses recettes de bonne femme prises pour les tables de la loi. Etrange monde, qui perfectionne ses avions dans les guerres et ses caméras dans les crises, monde qui semble ne pouvoir accoucher que sous l'effet de la peur... Il est symbolique que le Cinérama soit né, lui aussi, de la guerre, et d'un écran panoramique destiné à l'entraînement des mitrailleurs aériens.

Car enfin, après tant de blâmes et de louanges, peut-être convient-il de créditer les responsables de l'entreprise : Fred Waller, l'inventeur, l'homme de l'écran à mitrailleuse (le *Waller Gunnery Trainer*), qui inventa également un modèle de ski nautique, un indicateur de vent, un appareil de photo ouvert à 360° et un autre qui donne aux tailleurs les mesures de leur client en 1/50e de seconde. Merian C. Cooper, le producteur, collaborateur de John Ford, auteur avec Ernest Schoedsack d'*Exode* et de *Chang*. Assez incroyablement, le programme passe sous silence leur chef-d'œuvre, *King Kong*... Il paraît que c'est très bien, *Chang* (c'est Colpi qui le dit, et il faut croire Colpi) mais tout de même, *King Kong* contient une des plus belles scènes d'amour du cinéma mondial. D'ailleurs, Cooper va, dit-on, en faire un *remake* en Cinérama. Dernier arrivé, mais d'importance : Louis B. Mayer en personne, après avoir quitté la M.G.M., comme le vieux phoque de Walt Disney, sous les morsures du jeune phoque Dore Schary, est devenu président de l'Office des Productions Cinérama. La présence de cet homme futé est une nouvelle preuve de l'avenir du Cinérama, sinon de son amélioration. Mayer disait à Lillian Ross, à propos de *Kiss of Death* : « *Ils* flanquent une mère américaine en bas de l'escalier, *ils* lui marchent dessus, et *ils* prétendent que c'est de l'art... » On frémit en pensant aux enfants que nous prépare ce défenseur de la maternité.

Le programme comporte aussi le nom de Robert Flaherty. « Flaherty fut choisi pour diriger la première production de Cinérama. Mais, malheureusement, Flaherty mourut avant que les détails de la production fussent réglés. » Ceci n'est pas tout à fait exact. Flaherty avait déjà rompu avec le Cinérama lorsqu'il mourut, et dans un sens, c'est aussi de cela qu'il mourut. Non qu'on l'ait mal traité : il semble bien que la rupture fut réciproque. Mais il venait de comprendre que le cinéma passait par un stade où le créateur unique, plus mage que technicien, n'avait plus et pas encore sa place. Difficile et symbolique situation, qui résume toute une époque, et toutes les raisons de doute et de crainte devant l'apparition du Cinérama. Nous sommes les enfants de la charnière. L'histoire des fabricants de monstres et de robots est révolue. Les monstres et les robots sont là : l'avenir de la science, désormais, ce n'est plus tant de les perfectionner que de leur donner une âme. Ce ne sèra ni aisé ni sûr. Mais il faut les envisager, Cinérama en tête, avec confiance. L'énergie cinématographique, comme l'atomique, peut changer de signe.

CHRIS MARKER



B.S.

Pour qui sonne le glas

Des articles récents ont laissé entendre que la fin du cinéma américain était proche. Ils n'ont pas tort. Cette situation désespérée vient d'être rendue officielle par une loi votée par le Congrès supprimant totalement la taxe de 20 % grévant le prix des places. *Mais, faveur extraordinaire,* ce dégrèvement ne bénéficiera qu'aux seuls exploitants, car le prix des places ne subira aucune modification. Ce dégrèvement se ramène donc à une subvention de l'ordre de 200 millions de dollars.

Que des mesures aussi exceptionnelles soient prises au profit d'une seule industrie indique bien le caractère d'urgence de sa situation. Cette amnistie fiscale a d'ailleurs pour conséquence d'entraîner une vague de réclamations analogues des autres industries du spectacle américain prétendant être également sous le coup d'une grave dépression économique. C'est pourquoi le président Eisenhower, pour mettre court à ces demandes *généralisées* de dégrèvement, a opposé son veto à la loi qui devra être votée à nouveau à une majorité supérieure.

Cependant, les chiffres officiels témoignent de la sévère réalité de la crise du cinéma américain. A propos de *cette* loi de secours, les parlementaires et les représentant du C.O.M.P.O. («Council of Motion Pictures Organisations »), et du M.P.A.A. (« Motion Pictures Association of America »), ont, durant les débats, produit les chiffres suivants : plus de 5.000 cinémas ont fermé leurs *portes* dès le *mois* d'avril, 357 ont fermé du 1er avril au 1er juillet ; on prévoit que plus de 5.000 autres déposeront leur bilan avant la fin de l'année. (Tendance qui sera encore accrue par la baisse saisonnière des recettes.) Ils ne se verront pas accorder un sursis que la loi fiscale votée rapidement à cet effet aurait rendu possible.

La baisse des recettes est également très sensible. En 1946, elles s'élevaient à 1.512 millions de dollars ; en 1952 elles ne représentent plus que 1.134 millions de dollars, soit une baisse approximative de 30 %, chiffre fourni par le Département du Commerce. Les chiffres déjà connus en 1953 laissent prévoir que le pourcentage atteindra 38 à 40 % *par rapport* à 1946.

La production, elle, est encore plus touchée. Les studios sont pratiquement fermés. La Metro-Goldwin-Mayer tourne deux films, Universal a fermé, R.K.O. a sorti un film. Cependant 32 films en trois dimensions sont prévus d'ici la fin de l'année, *dont* 14 *étaient terminés* au 1er juillet, 10 étaient en cours, et 8 en

préparation, ce qui implique que l'activité d'Hollywood se borne en réalité à 10 films. Les 14 déjà réalisés se répartissent ainsi entre 6 des plus grandes maisons de production : M.G.M. : 1 ; Paramount : 3 ; Columbia : 2 ; Warner Br. : 2 ; R.K.O. : 2 ; 20th Fox : 1 ; Artistes associés 1, production bien insuffisante pour satisfaire à la demande.

De même beaucoup d'artistes et de techniciens sont en chômage. Les transfuges essaient de se reclasser à Broadway et à la radio et, plus difficilement à la Télévision qui s'est forgé ses propres stars. Ainsi, James Stewart fait une émission régulière à la N.B.C., intitulée « les six tueurs », Broderick Crawford, Ronald Colman, Marlène Dietrich, Mercedes Mac Cambridge sont également retournés à la « Columbia Broadcasting System », où ils sont les vedettes d'émissions de médiocre valeur.

La crise apparaissant dans toutes les branches de l'activité cinématographique comme un fait établi, le problème consiste, semble-t-il, à essayer de déterminer le sort du cinéma à la lumière des tendances qui commencent à se préciser : le cinéma — moyen d'expression par l'image — survivra-t-il ? si oui, comment ?

Cependant, pour spectaculaire et officielle qu'elle soit, la crise qui s'est cristallisée au printemps dernier, n'en est pas moins la résultante de deux tendances latentes depuis quelqus années. L'une qu'on pourrait qualifier d'« évolution », qui s'analyserait comme une sous-consommation progressive des produits d'Hollywood, l'autre de « révolution », en fait l'essor extraordinaire de la Télévision. Le sort du cinéma dépendra somme toute de la mesure où, avec succès, il luttera ou composera avec ces deux forces.

★

Les statistiques démontrent de façon éclatante la désaffection progressive du public américain pour les salles de cinéma : l'année 1952 a été l'année de recettes maximum pour l'ensemble des industries de récréation (spectacle, sport, radio, etc...), alors que parallèlement les recettes du cinéma baissaient considérablement. Ainsi les documents du Département du Commerce attestent qu'en 1952, 11.716 millions de dollars furent dépensés par les Américains pour se distraire. Le cinéma ne participe à ce total que pour 1.134 millions de dollars, (soit une baisse de 60 millions de dollars sur l'année précédente) alors que le théâtre et le bass-ball, également en baisse, n'ont perdu que 3 millions de dollars.

Les distractions qui enregistrent une montée sensationnelle sont celles qui exigent une participation plus ou moins active des individus. Elles totalisent 600 millions de dollars : la machine à sous, les billards, la danse, la nage, l'équitation, le tir, le golf, le patinage, le tourisme en autocar et les aéro-clubs. L'édition, la presse, etc..., groupe dit d'« information » atteint le chiffre record de 7.630 millions de dollars. L'euphorie est partout, sous réserve du cinéma qui a la crise en propre. Ses recettes sont en baisse constante depuis 1946, phénomène antérieur donc à l'essor de la télévision.

Cette sous-consommation progressive des produits d'Hollywood ne se limite pas aux U.S.A. Elle se traduit à l'étranger par un rétrécissement des marchés. S'il est clair que le nationalisme et la concurrence anglaise soient à la base de la baisse des exportations américaines de films, la désaffection interne est plus complexe. On s'accorde à considérer tant aux U.S.A. qu'en

Europe que le public américain est fatigué et par conséquent exigeant. La pénurie de scénarios se fait sentir. Il n'est qu'à comparer le nombre de films produit en 30 ans au nombre de pièces jouées pendant la même période. Le public américain tend à avoir une attitude critique, il discerne vite la répétition des mêmes scénarios réduits au plus petit commun dénominateur (exotisme sur mesure, bagarres, intellectualisme très reader's digest, et enfin le triomphal breast-appeal). Il veut des films de qualité, soit matérielle (*The biggest show on earth*) soit intellectuelle ; (*High noon*), de là le succès des films anglais considérés comme stimulants pour l'esprit. Cette attitude critique s'explique dans une certaine mesure par l'éducation cinématographique reçue par l'énorme classe bourgeoise des U.S.A. au Collège et dans les Universités. A la décharge des producteurs et des scénaristes il faut signaler la pression de l'American Legion des ligues de décence, les nécessités commerciales, les dogmes moraux et les tabous multiples.

★

A cette incapacité d'Hollywood, de maintenir l'intérêt du public s'ajoute, semble-t-il, un élément nouveau. Les Américains veulent rêver moins et agir plus. Les dernières statistiques qui révèlent la montée en flèche de distractions actives le prouvent. La dernière guerre a accéléré leur maturité. Ils ont choisi la réalité de préférence au « romance ». Et lorsque Mr. Rouben Mamoulian, ou Mr. Goldwyn prophétisent que l'instinct grégaire sauvera le cinéma ou, qu'en tout état de cause, les Américains continueront de fréquenter les salles obscures pour filer le parfait flirt, ils se trompent. Les Américains, à l'instar des Anglais ont adopté les bancs publics.

Les difficultés internes rendent encore plus sensible le rétrécissement des marchés extérieurs. En effet les revenus étrangers, en l'état actuel du cinéma américain, représentent 44 % des revenus globaux. Grâce aux efforts louables de M. Eric Johnston pour faire « cracher » l'étranger (cf. Variety du 8-7-53), les revenus en dollars effectivement transférés aux U.S.A. pour 1953 s'élèveront à 150 millions de dollars. Les producteurs américains ont conscience que l'extension des marchés extérieurs ou en tout cas leur maintien, sont vitaux pour eux. Ils sont prêts à faire tous les efforts nécessaires pour arriver à leurs fins. Cette préoccupation générale est à la base de la création toute récente de la S.I.M.P.P. (« Society of Independant Motion Pictures Producers ») qui aura pour but essentiel d'accélérer les exportations de films en collaboration avec le M.P.A.A. Cependant cette action se heurtera à la mauvaise volonté croissante de beaucoup de pays où les films nationaux ou européens ont la priorité : Inde, Canada, Argentine, Brésil, Japon... De même certains autres ne voient pas avec faveur pour des raisons politiques ou éthiques l'extension des films américains sur leurs écrans : Egypte, Australie, Iran, Indonésie, etc...

Qu'opposer à cette sous-consommation sinon un produit nouveau et meilleur : le film én 3 dimensions, de préférence en technicolor. Suivant une politique définie ainsi, le mois dernier, par un représentant de la M.P.A.A. : « au lieu de produire 40 films pour 40 millions de dollars, nous produirons 30 films pour 35 millions ; la différence de 155.000 dollars permettra d'améliorer la qualité tant technique qu'intellectuelle et de renforcer considérablement la publicité ».

Cette politique semble avoir réussi. Les places du Cinérama de Chicago

sont louées jusqu'en décembre, et ceci — ironie du sort — grâce à la publicité télévisée. Les films qui ont fait le plus de recettes sur le plan national au 1er août sont les films en relief : (1) « Charge at feather river », 2) « Schane », 3) « Second chance »). L'augmentation sur l'année précédente de 20 % des recettes du circuit Paramount pour la période mai-juin-juillet, témoigne de l'opportunité de cette politique, alors que les recettes des salles marginales continuent de baisser.

Cependant, au milieu de l'incertitude générale, un mouvement déjà se dessine tendant à l'abandon du relief par l'intermédiaire des lunettes polaroïdes. M. Claude Ezell, président du syndicat des « Drive in » a déclaré récemment que les lunettes fatiguaient et énervaient les enfants et les adolescents (représentant la majorité de la clientèle) qui, par leur agitation, rendaient le spectacle intolérable à leurs parents.

Une étude détaillée dans le Minnesota révèle que les exploitants ne fondent pas beaucoup d'espoir sur les 3 dimensions, alors qu'ils accordent bien plus de foi au système du grand écran, Cinémascope ou autres ; « plus de ronds à faire », pour reprendre les termes de M. Harry French, président du syndicat du spectacle du Minnesota. De même, toujours dans le Minnesota, la Paramount en dépit des résultats des 3 D, n'a pas étendu ses installations au 7/8e des salles encore non équipées, pas plus qu'à celles de Chicago. L'abandon progressif des 3 D pour les systèmes sans lunettes semble être confirmé encore par l'annonce que l'armée allait équiper ses 400 salles avec le système du Cinémascope. C'était faire d'une pierre deux coups : reconnaître officiellement le cinéma en relief et adopter le cinémascope.

C'est en tenant compte de cette attitude des pouvoirs publics et des exploitants que la Warner Bros lance un système sensiblement analogue au cinémascope, le Warner Super-scope, qui aurait certains avantages économiques sur le « C. scope ». Ce dernier procédé est loué aux producteurs américains pour 25.000 dollars, 7.000 aux Italiens et aux Anglais, et 5.000 aux Français. Les deux lentilles de projection sont par contre vendues aux exploitants pour 2.750 dollars, alors que la Warner Bros les loue en même temps que « ses » films. L'écran employé pour les deux systèmes est le même (rapport de 2,66 à 1, ou 2,55 avec la bande sonore), mais avec cette autre différence que la Warner Bros. n'exige pas l'achat du très coûteux Miracle Mirror Screen.

On envisage de tourner 6 films selon ce procédé, dont *Hélène de Troie*, *l'Arrière-garde*, *Une Etoile est née*, etc..., mais de toutes façons ce procédé ne pourra être mis en place avant février 1954. M. Spyros Skouras, président de la 20th Century Fox, interrogé sur le danger que représentait cette initiative de la Warner-Bros., a répondu que bien au contraire c'était une victoire pour sa maison qui servirait à imposer contre tous le système du grand écran. Il n'a pas tort.

A la fin de l'année, 2.000 salles seront équipées de C. scopes et systèmes similaires. L'adoption massive entraînera deux conséquences techniques qui révolutionneront les politiques de distribution : les changements de programme ne pourront avoir lieu que tous les dix jours au lieu de trois, à cause de l'importance des films ; ensuite le système sacro-saint en Amérique du double programme devra disparaître. Les films en relief ou même en 2 D, seront trop chers ou trop longs pour qu'une salle puisse en offrir deux. En outre, la pénurie de films qui risque de se prolonger ne permettrait pas de toute façon le double programme.

L'insuffisance de la production a par ailleurs des conséquences diverses : pour arriver à conserver sa clientèle un grand cinéma de New-Jersey (le State Theater), reprenant les recettes des années 30, organise des ventes à prix réduits de casserolles et objets de cuisine, ou bien des « nuits de la lingerie de femme ». Les marchandises sont exposées dans le hall ou montrées à l'écran pendant les entr'actes. On peut également se procurer pour 800 francs 50 litres d'essence qui en valent 1.100 à la pompe. L'entreprise enregistre un certain succès.

Une autre conséquence de la pénurie des films en relief et même en 2 D. est l'essor des tournées de Music-Hall (Vaudeville) que les exploitants ont tendance à substituer au deuxième film pour attirer la clientèle, suivant une ancienne tradition américaine d'ailleurs.

Une solution pour réduire cette pénurie de films avait été proposée aux exploitants. Elle consistait à distribuer les films de la télévision dans les salles. Cette solution a été violemment repoussée par les gens du cinéma qui ne veulent pas « pactiser avec l'ennemi », ni faire l'injure de montrer à leurs clients des films qu'ils auraient déjà vus à la télévision. Le cinéma anglais au contraire, serait un acheteur éventuel à seule fin d'empêcher la B.B.C. de s'emparer de ces bobines.

A la fin de la période transitoire que l'on peut fixer en janvier 1954, les salles marginales étant fermées, les autres équipées, est-ce que la situation se stabilisera ? Il ne le semble pas. Les cinémas faisant tant de bruit autour de leurs difficultés découragent les entrepreneurs de publicité et accélèrent leur propre perte. En outre un élément plus sérieux viendra dès Noël agir sur l'équilibre instable qu'aurait pu réaliser le cinéma à cette date : la télévision en couleurs. On prévoit en effet que dans les semaines à venir la Federal Communications Commission donnera son accord au système R.C.A. de compatibilité, la préférant ainsi au système C.B.S. reconnu le premier mais ne comportant pas de compatibilité, auquel cas les postes seraient en quantité commerciale sur le marché à la fin de l'année. Les expériences faites pour les membres de la F.L.C. au début de 1953 furent extrêmement concluantes. Il n'y a aucun doute que l'apparition de la couleur sur les ondes ne porte un coup sérieux aux grandes productions en technicolor en dépit même de l'attrait du relief. L'application de cette dernière technique à la télévision est encore au stade expérimental. Cependant un budget de 250.000 dollars vient d'être voté pour l'étude des problèmes de la télévision transocéanique dont les résultats devront être consignés dans un rapport à soumettre au Congrès avant 1954. Il ne semble pas que le cinéma même en relief puisse résister beaucoup plus à cette deuxième vague d'assaut qu'il n'a résisté à la première.

S'il apparaît en effet que l'inadaptation d'Hollywood et le protectionnisme étranger ont préparé la crise, ce n'est un mystère pour personne que la télévision l'a précipitée.

★

Un phénomène économique simple est à la base du processus qui a conduit à l'état actuel : une émission publicitaire fait augmenter le volume du chiffre d'affaires de la maison qui l'a financée dans la proportion de 1 à 3,5 pendant la période consécutive (Financial Times, mars 1953). Toutes les maisons assez

puissantes n'eurent donc pas de cesse avant de passer une émission télévisée locale ou nationale, en dépit même des prix extrêmement élevés (7 à 10 fois plus importants que ceux de la radio, encore qu'ils tendent à baisser actuellement). Il en résulte que 75 % des maisons qui ont recours à la télévision ne font plus de publicité par l'intermédiaire de la presse et surtout du cinéma. Les énormes capitaux mis ainsi à la disposition de la télévision en particulier des deux stations New-Yorkaises C.B.S. et N.B.C. et des stations locales qui font office de relais, ont permis l'établissement de programmes dont le nombre et l'attrait ont conduit les Américains à délaisser le cinéma sur une grande échelle. On imagine aisément les résultats qui seront obtenus lorsque les 2.051 stations prévues par la F.C.C. seront mises en fonctionnement dans les deux années à venir. Il importe cependant de noter que 242 stations sont réservées à la télévision culturelle largement subventionnée par la Fondation Ford. L'Université Houston (Texas), qui vient d'organiser le premier émetteur culturel sans base commerciale (coût global 200.000.000 de francs), annonce dans son manifeste que cette initiative lui fera économiser 4 milliards de francs que des constructions et des cours supplémentaires auraient rendus nécessaires dans l'avenir.

Les « téléspectateurs » se voient offrir grâce à la concurrence N.B.C.-C.B.S. les meilleurs spectacles de Broadway. Tous les événements sportifs et les films américains d'avant 1948 lui sont présentés, la M.P.A.A. refusant de lever l'embargo sur ces produits depuis cette date. La télévision américaine, en se basant sur la législation anti-trust, a engagé un procès devant le tribunal fédéral de Los-Angeles contre les douze plus importantes compagnies de production et de distribution américaines pour les forcer à lui vendre leurs films. En attendant les résultats du procès qui risque de se prolonger, les stations font appel aux films étrangers. Ainsi l'organisation Weill a acheté ferme les 104 meilleurs films italiens produits de 1949 à 1953 pour la télévision américaine. Des tractations ont lieu en France. En tout état de cause la télévision fait elle-même ses films ou en fait faire à l'étranger (Angleterre, Italie, France), se procurant ainsi la couleur locale à bon marché.

La télévision américaine a fait des Américains une immense troupe d'acteurs-spectateurs. Elle a conçu des émissions adaptées à l'intimité de l'américain « at home » (I love Lucy). Elle a créé un genre nouveau d'acteur qui doit réaliser une synthèse dynamique de la voix et du jeu. Elle a renforcé la conception rassurante qu'avaient les Américains de vivre en démocratie en leur faisant assister à des événements publics (commissions d'enquête, conventions, etc...)

Que pouvait faire le cinéma contre un tel bilan, contre une révolution aussi impressionnante des us et coutumes préétablis sinon une contre-révolution ? C'est ce qu'il a entrepris.

★

L'Académie du Cinéma américain n'a pu tenir la réunion au cours de laquelle furent distribués les « Oscars » que grâce aux droits versés par la télévision. Cette humiliation aurait été épargnée au Cinéma si la procédure entreprise auprès de la F.C.C. avait déjà abouti. L'industrie cinématographique

a sollicité en effet dès l'automne dernier de la F.C.C. l'autorisation d'ouvrir six réseaux « fermés » U.H.F. (Ultra High Frequence). La procédure suit son cours. La chaîne Paramount (815 salles) a cependant déjà obtenu de la F.C.C. de fusionner avec le troisième réseau américain (American Broadcasting Corporation). Les cinémas équipés de récepteurs à grand écran recevraient en exclusivité les émissions de ces six réseaux ; les spectacles seraient bien entendu payants. Cette solution, aux dires des théoriciens, serait la seule efficace pour sauver les 2.500 milliards de dollars B.T. (Before Television...) investis dans la distribution par les compagnies de production.

Cependant cette solution présenterait le danger grave de priver la T.V. gratuite de la plus grande partie de sa substance. En effet, l'énorme puissance *financière d'Hollywood et ses indiscutables appuis politiques* — soulignés encore par la rapidité du vote de la loi de détaxation — lui permettrait de s'assurer l'exclusivité des principaux spectacles et des événements les plus importants, et de ne laisser que des restes médiocres à la télévision. Cependant il ne semble pas que cette solution puisse être envisagée très sérieusement. En tout état de cause elle ne pourra avoir qu'une extension très limitée du fait des oppositions nombreuses et variées qu'elle rencontrera.

Il n'est pas douteux, en effet, que si une telle solution menaçait de se réaliser, une violente campagne se déchaînerait contre ces pratiques monopolistiques qui seraient dénoncées, à juste titre d'ailleurs, comme des atteintes aux libertés publiques. D'autre part ce danger ne serait réel qu'au seul cas où le cinéma menacerait de s'assurer l'exclusivité des principaux » events ». Le problème se ramènerait donc à une épreuve de force entre les deux corporations, Cinéma d'un côté, Radio-Télévision et Publicité de l'autre. Pour préciser l'ordre de grandeur des industries en présence, il n'est qu'à se rapporter aux chiffres globaux fournis par l'annuaire du Département du Commerce : les investissements et les revenus globaux annuels de la seule *industrie de la Radio sont* le double de ceux du cinéma. Une arme redoutable reste en possession de la Télévision au cas bien improbable où la F.C.C. donnerait son accord sans demander de garanties sérieuses : la télévision payante (Subscription T.V.). Elle paralyserait définitivement toute action des chaînes de télécinéma. Une enquête toute récente entreprise dans l'agglomération de New-York par la Skiatron Télévision prouve en effet que 93,6 % des personnes consultées payeraient pour voir les programmes qui les intéressent, s'ils ne pouvaient faire autrement. Les partisans de la Sub-T.V. comptent d'ailleurs sur un public payant de l'ordre de 20.000.000 de dollars.

En dernière analyse, si l'on se rapporte à l'expérience effectivement réalisée d'émissions de télécinéma sur une grande échelle, on obtient des résultats financièrement décevants. Si la retransmission de *Carmen* par câble coaxial à partir du Metropolitan Opera a permis à des vingtaines de milliers d'Américains d'assister à cet opéra (certains pour *la première fois*), *elle a* représenté pour les exploitants une perte sèche (Chicago Gother Theater : — 200.000 francs). Si le « Radio-City » de Minneapolis (chaîne Paramount) n'accuse pas de pertes à la fin de l'exercice, c'est qu'il a ajouté une série de 3 matches de boxe, tous déficitaires d'ailleurs, sauf un (Wallcott-Marciano) qui a rétabli l'équilibre.

Les télécinémas du Minnesota restent sceptiques devant les nouvelles offres qui leur sont faites.

Il semble que le rôle des télécinémas doive se borner à retransmettre

occasionnellement des spectacles ou des événements pour lesquels le grand écran soit très sensiblement préférable, de manière à justifier le déplacement et le prix des places.

Il ne ressort malheureusement pas de cette perspective ainsi réduite une chance bien sérieuse de résurrection financière du Cinéma. Le Cinéma, ne pouvant efficacement lutter, devra composer.

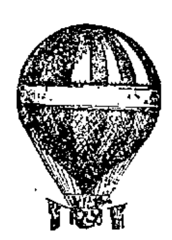
En tout état de cause l'évolution vers un compromis a déjà commencé : de juin 1952 à juin 1953, 100 millions de dollars ont été investis par la télévision pour l'achat, la location ou la réalisation de films. La part prise par le film (sous toutes ses formes) dans les programmes de télévision s'élève à 22 % contre 78 % en direct — soit une augmentation de 200 % par rapport à l'année précédente. Le total d'heures consacrées au direct s'élève à 160 h. 5', et 34 h. 5' sont occupées par des films. Les émissions dites « Nationaly », c'est-à-dire financées par le même client à partir de 5 émetteurs différents ont enregistré un accroissement sensationnel : 600 %. Les quatre stations se répartissent ainsi les heures filmées : sur 68 heures hebdomadaires, M.B.C. en consacre 12 h. 30 au film ; C.B.S., 8 h. 30 sur 60 ; Du Mount, aucune et A.R.C., 14 h. sur 28 h. 30.

Il est intéressant de noter que l'on va vers une spécialisation des deux plus petits réseaux : Du Mont, sports, actualités, etc..., A.R.C., films. Ce qui n'est pas un sujet d'étonnement puisqu'A.R.C. est lié à la Paramount. Cette évolution est facilement compréhensible : du fait des nombreuses stations régionales, un film est bien plus rapidement amorti qu'un spectacle direct. Cela est prouvé d'ailleurs par l'accroissement sensationnel des films « on a national spot basis ». Cette tendance ira en s'accentuant lorsque tous les postes régionaux prévus seront en fonctionnement.

Dès maintenant les entrepreneurs de publicité prévoient que 75 % des programmes seront sur films à l'instar de la radio où la majorité des programmes provient des disques.

Il est indéniable que le film subsistera. Peut-être atteindra-t-il le public par l'intermédiaire des cinémas classiques ou même équipés de télévision à grand écran, en tout état de cause, la Télévision sera le grand distributeur.

B. S.



Herman G. Weinberg

LETTRE de NEW YORK

New York, Septembre 1953.

Ces derniers mois nous ont offert un pot-pourri de films assortis comme un manteau d'arlequin aux nombreuses couleurs, bien qu'il soit impossible de trouver une métaphore pour qualifier une telle diversité de méli-mélo sans grande signification.

Un film philippin, *Ghengis Khan*, bien que faible techniquement, a pour lui la bonne volonté de son réalisateur qui essaie de faire quelque chose d'inhabituel, de raconter l'histoire du grand conquérant Mongol qui vécut au XIIIe siècle. Bien que tourné avec un faible budget, il réussit grâce à son enthousiasme et son dynamisme, à recréer le climat de cette période barbare. *Egypt by Three*, par l'Américain Victor Stoloff, tourné en Egypte, est un pastiche de trois histoires, triste, ennuyeux, sans le moindre goût, sans imagination ; il ne mérite pas qu'on s'étende sur lui. Quant à la version anglaise de *The Beggar's Opera* de John Gay's, film en couleurs qu'interprète Laurence Olivier, il ne peut être comparé avec le magnifique *Dreigroschenoper* (*L'Opéra de Quat'Sous*) de Pabst, tiré de la même œuvre. *Fear and Desire*, originellement *The Shape of Fear*, tourné par le jeune réalisateur américain Stanley Kubrick, est intéressant parce qu'on y trouve aussi quelque chose d'inhabituel. Qu'il ne soit pas réussi est une autre question. Son histoire d'un groupe de soldats encerclés par l'ennemi est confuse parce que trop philosophique (sa thèse tente d'être intellectuelle), mais techniquement il a de bons passages et nous laisse entrevoir, de la part de son jeune auteur, des possibilités.

Le nouveau film soviétique, *Sadko*, a du charme et de la fantaisie. De tous les films discutés ce mois-ci, il est celui qui a été réalisé avec le plus d'imagination. Tourné par Putchko, auteur du film de marionnettes *The New Gulliver*, son histoire est une fable. Le bonheur certes, se trouve aux quatre coins du monde, mais en réalité on ne le trouve vraiment qu'au fond de soi. La fable est assez naïve mais Putchko, qui a le sens du cinéma, nous la raconte avec d'étonnants effets visuels.

Gentlemen Prefer Blondes est une comédie musicale qu'interprètent Jane Russel et Marilyn Monroe, deux jeunes Américaines qui vont à Paris. L'idée que se font les Américains de Paris fera grimacer les Français. Il y a en particulier une scène dans laquelle Jane Russell exécute une danse lascive, presque nue, dans un tribunal (juste devant le bureau du juge s'il vous plaît), agitant sa poitrine presque sous son nez, scène qui fera ou ne fera pas rire

les spectateurs français, et que Dalio soit le juge n'arrange pas les choses. Les dialogues et les chansons sont pleins de sous-entendus basés sur le thème du film : « Les diamants sont les meilleurs amis des jeunes filles », et : « un baiser sur la main, c'est peut-être bien, mais un bracelet de diamant dure éternellement ». Bref, c'est un film exaltant le matérialisme franchement et sans honte. Certes, il faut faire la part de la moquerie, mais un fait demeure : les spectateurs américains croient avec Marilyn Monroe, que l'amour est bien joli mais qu'épouser un millionnaire c'est le fin du fin. Le ballet « les diamants sont les meilleurs amis des jeunes filles », chanté et dansé par Miss Monroe, est le meilleur moment du film, tapageur, presque vulgaire (le film est plein de bas humour), mais c'est une amusante caricature des opulentes pyrotechnies sexuelles dans la meilleure tradition hollywoodienne. Miss Monroe, qui est assez voluptueuse pour faire se retourner, même aujourd'hui, Anatole France dans sa tombe, évolue sinueusement avec une voix de Blanche-Neige, de grands yeux si innocents, et après tout vaut la peine d'être vue autant que Mona Lisa par exemple, mais pour d'autres raisons évidemment. On peut situer le niveau intellectuel du film par une scène qui n'a d'autre but que de nous montrer le gentil petit postérieur de Miss Monroe, se tortillant pendant une rumba. Il est vrai que pour passer plus ou moins agréablement le temps, on peut faire pire que de voir cette fastueuse parade de bassesses qu'est *Gentlemen Prefer Blondes.*

Roman Holiday, voilà ce que réalise un metteur en scène de classe qui n'a plus le droit de tourner des films de critique sociale. Un conte de fées moderne lui offre cette fois l'histoire aigre-douce d'une belle princesse et d'un pauvre mais bel homme du peuple. Que l'on donne un tel scénario à William Wyler est navrant lorsqu'on se souvient de ses autres films *The Best Years of Our Lives, The Little Foxes, The Heiress, Dodsworth* et *Wuthering Heights.* Bien que tourné à Rome, on ne trouve dans *Roman Holiday* aucun rapport avec la ville ou ses habitants et les décors ne peuvent s'apparenter qu'à des cartes postales devant lesquelles jouent Gregory Peck et Audrey Hepburn, à la manière romantique, selon les exigences du scénario. Il n'y a pas de spontanéité dans l'humour, chaque plaisanterie est tirée par les cheveux, et c'est seulement vers la fin mais brièvement, quand la princesse doit quitter son homme du peuple avec lequel elle a eu 24 heures de grâce, que William Wyler réussit à diriger une scène émouvante ; tout le reste est malheureusement décousu. Grégory Peck est trop âgé pour le rôle et joue sans vigueur, mais Audrey Hepburn, la dernière découverte anglaise est réellement charmante et se trouve sans doute promise à une carrière de comédienne légère. Bref, un film sur la jeunesse, sans panache malgré quelques bons moments (on peut s'attendre à ces bons moments dans chaque film de Wyler), mais de mauvais augure pour les inoffensifs films « d'évasion », l' « évasion » se trouvant naturellement toujours être une évasion de la réalité. *Stalag 17* se trouve être un cas similaire. Billy Wilder a dû s'incliner devant le même « diktat » que Wyler, et Wilder a réalisé un film « d'évasion » bien que l'action de ce film soit située dans un camp de prisonniers en Allemagne. Tiré d'une pièce américaine à succès, édulcoré par les exigences de l'écran, ce film nous fait croire que la vie des camps est folichonne. Il est vrai que des hommes sont tués au cours de leur fuite, et que l'histoire de l'espion nazi caché parmi les captifs et finalement démasqué est dramatique, mais l'impression générale de la vie du camp est celle d'une gaieté intermittente ; les prisonniers n'expriment aucun sentiment contre la guerre qui est acceptée comme inévitable. L'ampoulé

remplace le pathétique, la sentimentalité larmoyante la véritable émotion, et l'humour devient grotesque par exagération. Sig Ruman joue le rôle du gardien nazi comme on le ferait dans un vaudeville allemand de second ordre, et seuls William Holden en prisonnier qui se tire au mieux de sa situation, et Otto Preminger en commandant nazi, sont véridiques. Chacun se souvient d'un autre film sur la vie des camps, *La Grande Illusion* et s'aperçoit qu'un large fossé les sépare irrémédiablement.

Je ne comprends pas pourquoi *The Moon is Blue* qui défend lyriquement l'adolescence américaine, est considéré ici comme consternant, comme choquant, par les défenseurs professionnels de la pureté cinématographique. Non seulement le film a été condamné par la catholique « Légion de la Décence » (une organisation qui a l'arrogante présomption de dire — son nom l'indique — que sans elle il n'y aurait aucune décence sur les écrans américains ou ailleurs), mais la Motion Picture Association lui a refusé le visa du code de production (toutes les principales firmes américaines sont membres de cette Association), ceci en dépit du fait paradoxal que ce film était accepté *en totalité* par les censeurs des Etats de New-York, Massachusetts et Pensylvanie, et ces censeurs ne sont pas spécialement renommés pour leur libéralité; ceci nous montre bien les caprices de la pré-censure. Un fait a particulièrement soulevé les controverses; pour la première fois sur l'écran américain, des mots tels que « vierge », « virginité », « vierge professionnelle », « séduction », ont été employés. Ceci peut sembler incroyable aux Français et aux Italiens ou encore à quiconque qui ne serait pas Américain, mais il faut reconnaître que c'est ainsi. Ironiquement, *rien* d'immoral n'arrive dans le film; personne n'est séduit, et la vierge épouse le bel héros. A l'heure actuelle, c'est le film américain le plus moral. Comparé par exemple à *Gentlemen Prefer Blondes*, c'est un parangon de sentiments vertueux. *The Moon is Blue* passant outre aux décisions de la « Légion de la Décence » et du M.P.A. (Office Eric Johnston), sortira à New-York ce mois-ci et l'Union Américaine des Libertés Civiles a offert son appui aux Artistes Associés, les courageux distributeurs, dans le cas où la Légion de la décence ou tout autre organisation tenterait un second boycotage comme on l'a déjà annoncé. Je crains que tout cela n'exagère le mérite de *The Moon is Blue* qui, après tout, n'est pas une brillante comédie de mœurs, et moins subtilement *risqué* que les comédies de Lubitsch; mais il fait faire un pas vers l'éventuelle réalisation d'un cinéma libre dans la production américaine.

Tout le reste pour le moment est 3-D, Cinemascope, écran large, écran géant, son stéréophonique, avec des extravagances comme « Glamorama » « Superama », « Vistarama » et la dernière trouvaille de Mike Todd, une extension du Cinerama si fantastiquement en avance que le Cinerama lui-même devient périmée, et appelée simplement « A. O. ». Le monde futur sera celui des symboles alphabétiques : Bombe A, Bombe H, peut-être Bombe Z, T, V, 3-D, A. O., etc... L'homme n'invente pas nécessairement ce dont il a besoin, mais ce qu'il peut. Lorsqu'il se regarde dans un miroir, le visage qu'il voit est pareil à la proue d'un liner fendant les flots. Que le monde serait beau en vérité, s'il était peuplé par ceux que nous renvoient les miroirs.

HERMAN G. WEINBERG

LES FILMS



The Red Badge of Courage de John Huston. (Au premier plan : Audie Murphy).

DE L'AMBIGUITÉ

THE RED BADGE OF COURAGE (LA CHARGE VICTORIEUSE), film américain de JOHN HUSTON. *Scénario, adaptation :* John Huston, Albert Band, d'après l'œuvre de Stephen Crane. *Musique :* Bronislav Kaper. *Images :* Harold Rosson. *Décors :* Edwin B. Willis. *Interprétation :* Audie Murphy, Bill Mauldin, John Dierkes, Royal Dano, Andy Devine. *Production :* M.G.M., 1951.

« I' m'ont amené sur un grand champ
qu'i nommions champ de bataille...
....
Ma foi la peur m'a pris
J'ai pris mon sac et m'en sauvis. »

Huston est certainement de tous les metteurs en scène de Hollywood révélés depuis la guerre celui sur lequel on a le plus écrit, Orson Welles excepté. La jeune critique n'a pas manqué de gloser sur une œuvre qui s'y prêtait

de manière exceptionnelle. La suite dans les idées et l'*intellectualité* du style n'étant pas habituelles au cinéma américain, l'unité thématique de l'œuvre de John Huston, la lucidité calculée de la mise en scène ne pouvaient manquer à juste titre de frapper le spectateur attentif et de séduire une critique intellectuelle. A quoi il faudrait encore ajouter l'affinité au moins superficielle du thème de l'échec et de l'absurdité de l'action humaine avec, précisément, les grands courants philosophiques de la littérature française d'après guerre. La chose était si claire qu'elle finissait par devenir douteuse. On allait se demander si vraiment ce fameux thème de *l'échec était* bien essentiel à Huston ou si, lui étant effectivement essentiel, il n'était pas d'une qualité morale et dramatique contestable. En art c'est finalement le style *qui* compte, c'est-à-dire l'intériorisation de l'idée dans la forme. Pour le style, celui de Huston était effectivement volontaire et calculé mais limité par une certaine sécheresse, sans lyrisme ni poésie naturels. Il pouvait passer pour celui d'un vieil habitué de Hollywood, élevé dans le sérail, un peu plus intelligent que les autres et venu à la mise en scène par le détour du métier de scénariste. Enfin, même sans prendre *au sérieux* la déclaration ennuyée et négligente qu'il fit un jour devant moi à Doniol-Valcroze (1), on pourrait soutenir que l'échec n'est qu'un truc dramatique de scénariste, un renouvellement astucieux du *suspense* par un écrivain de cinéma qui a le whisky pessimiste. Bref on voit par quels arguments il serait possible de ramener le talent de Huston à des proportions secondaires, de le tenir pour frelaté et de sourire avec indulgence à l'emballement d'une critique boutonneuse assez naïve pour donner dans le panneau d'une « intelligence » à bon compte et s'exciter à l'heure des débats dans *les cinés-clubs universitaires* sur ce pont aux ânes de la réflexion cinématographique.

Après *The Red Badge of Courage* il faut pourtant en gros lui donner raison. Certes il demeure que le tempérament de ce cinéaste est davantage celui d'un scénariste que d'un metteur en scène et qu'on peut tenir cette prédominance de l'écrivain pour une limite. La forme jusque dans ses périodes les plus amples demeure encore trop intellectuelle, trop lucide, elle a quelque chose de mat dans la composition qui l'empêchera probablement toujours d'accéder véritablement au style personnel sinon à cette notion plus générale du style qui se confond avec la rhétorique. En ce sens Huston n'est ni Welles, ni Renoir, ni même si l'on veut John Ford. Sa mise en scène n'est jamais que la *mise* en forme aussi brillante et juste qu'on voudra d'une idée dramatique. Les moyens qu'il utilise n'ont rien d'originaux, du moins dans leur essence. Son *découpage* par exemple demeure classique et même banal jusque dans ses moments les plus heureux. Il s'ensuit que l'on ne saurait tenir Huston pour un « très grand » metteur en scène. Mais il peut suffire à notre admiration qu'il soit un grand cinéaste.

Puisqu'on nous fait querelle par exemple de hocher la tête au nom de Hitchcock, je dirai pour préciser ma pensée qu'il m'apparaît évident que l'auteur de *I Confess* a un style personnel, qu'il est un inventeur de formes cinématographiques originales et qu'en ce sens sa supériorité sur Huston est incontestable. Mais que je n'en tiens pas moins *The Red Badge of Courage* ou même *African Queen* pour des ŒUVRES beaucoup plus estimables que *La Corde* ou *l'Inconnu du Nord Express*. Parce qu'enfin le sujet compte aussi pour quelque chose ! Quand Roger Leenhardt réalisait *Les Dernières Vacances* ses audaces et ses inventions n'étaient assurément pas formelles. La valeur et la nouveauté du film résidaient essentiellement dans le fait de dire au cinéma des choses plus fines et plus intelligentes qu'à l'ordinaire, d'intérioriser l'expression cinématographique jusqu'à nier sa « spectacularité ». Ce n'était pas par paradoxe que dans un débat à la *Maison de la* Pensée Française entre Sadoul et moi-même sur le thème de l'avant-garde, le Président d'Objectif 49 intervenait pour dire que la primauté revenait maintenant, dans la critique de l'évolution du cinéma, au sujet. Certes il n'employait pas le mot dans le sens précis et sélectif que lui prêtait Sadoul. Il voulait dire que les conquêtes de la rhétorique cinématographique avaient perdu leur intérêt propre et qu'importait *seulement* désormais une hiérarchie esthétique des sujets : la pénétration en profondeur du langage de l'écran qui s'était forgé sur des thèmes simples et primaires.

Or quand on compare le scénario

(1) Ses déclarations au dernier Festival de Venise, p. 14, sont plus concluantes.



The Red Badge of Courage de John Huston.

d'*African Queen* à la grande majorité des meilleures productions de Hollywood on ne peut manquer d'être frappé de son intelligente audace, de sa vanité psychologique, de sa relative subtilité. Il y demeure pourtant encore un minimum de conventions dramatiques parfaitement absentes de l'admirable *Red Badge of Courage.*

L'histoire de ce film est désormais trop connue pour que j'y revienne. Rappelons seulement que la bande que nous voyons est amputée et reconstruite autour d'un commentaire « explicatif » qui s'efforce heureusement en vain à rendre au film une unité dramatique et un développement psychologique classique et linéaire. Il ne parvient qu'à souligner en s'y opposant l'épaisseur ambiguë de la mise en scène. Et même ainsi commenté le film a été jugé inutilisable : on a renoncé à l'exploiter sur le marché américain. Non pas tant, semble-t-il, pour des raisons politiques et parce qu'une description sceptique de la guerre n'était plus tout à fait en accord avec les événements, — au demeurant seule une compréhension superficielle et primaire du film pourrait y voir des intentions pacifistes — que pour sa non conformité aux canons du scénario hollywoodien. Le film de guerre est traditionnellement spectaculaire, il tend au morceau de bravoure qui met en valeur les capitaux engagés. Or les moyens de Huston étaient ici importants. Il ne les a pas cachés. Il a fait pis ; il est parvenu, en les montrant, à annuler leur valeur spectaculaire. Une bataille se déroule sur l'écran et dans toute son ampleur, pourtant le spectateur, comme le héros du film, a le sentiment de ne rien voir que beaucoup de désordre et de fumée. Formidablement composée, réglée et calculée cette mise en scène pourtant ne montre rien, elle analyse ; son véritable objet n'est pas la bataille puisque son propos est justement de nier l'existence de la bataille comme réalité autonome déterminée dans le temps et dans l'espace, lui déniant même jusqu'à l'existence logique. L'admirable est ici que Huston ne triche cependant jamais avec ce qu'on en voit. Il lui serait trop facile d'anéantir la réalité par son morcellement, d'abolir la forêt par les arbres. Dans l'admirable *Walk in the Sun* Milestone prenait le parti de voir la guerre du point de vue du fantassin, la caméra demeurait (du moins au début du film) au niveau de son œil. L'effet était saisissant mais différent du propos de Huston. Celui-ci garde sur l'événement, comme sur son héros, une vue plongeante. Nous comprenons comment il voit la guerre, et le désarroi de sa conscience de l'événement, mais nous ne nous identifions jamais à lui. Ce n'est pas la guerre vue par le fantassin, mais la guerre tout simplement et l'homme dans la guerre. L'incohérence (mais incohérence est trop dire qui affirme une négation) n'est pas relative à l'individu dans la bataille, elle est de l'essence même de la bataille. Si Fabrice ne voyait presque

rien de Waterloo c'est peut-être qu'il n'était pas au bon endroit. Le héros de Huston monte à l'assaut et ce qu'il voit n'a pourtant pas beaucoup plus de sens. Certes Huston restreint sa vision de la guerre, le champ de sa caméra est le champ de bataille mais de celui-ci nous avons plusieurs fois une vue aussi générale que celle de Griffith dans *Naissance d'une Nation*. S'il fallait assimiler ce point de vue à celui d'un individu engagé *dans l'action* ce serait au moins celui d'un capitaine. Mais disons plutôt qu'il est tout simplement le point de vue le plus large qu'un *homme* peut avoir sur un tel événement par le témoignage de ses sens, celui par exemple du reporter. Huston l'admettrait sans doute qui reconnaît l'influence sur son film des photographies de Barny, ancêtre des correspondants de guerre. Bref l'important est de constater ici que M. Huston ne se réfugie pas dans un truc factice, du genre caméra subjective, son récit demeure à la troisième personne implacablement objectif, d'une objectivité qui n'est cependant pas celle idéale de *Dieu* mais l'objectivité limitée de l'homme : sa mesure. Aussi ne saurait-on affirmer que la guerre y apparaisse comme radicalement absurde. Le film est aussi peu pacifiste que belliciste. La seule leçon qui s'en dégage indubitablement est que l'action de l'homme n'est jamais que le fragment d'une réalité plus générale et qui dépasse par ses dimensions notre compréhension immédiate ou directe. Quand nous croyons dominer l'événement par notre intelligence et agir sur lui par notre volonté nous ne sommes que les dupes de notre vanité et de notre ignorance. C'est la réalité qui nous inclut en elle-même et nous manœuvre à *notre insu*. L'échec n'est d'ailleurs pas la rançon fatale de nos illusions. Le plan le plus significatif de l'œuvre de Huston pourrait être dans *African Queen* ce mouvement de grue qui élève la caméra au-dessus du bateau enlisé dans les roseaux marécageux et découvre à quelques mètres la liberté du lac. A leur insu les héros touchent au but, mais à hauteur d'homme ils l'ignorent, leur horizon est trop bas sur l'événement pour en découvrir le sens général qui comporte leur triomphe provisoire. De même l'homme engagé dans la guerre. Mais il ne faudrait pas croire qu'un hélicoptère suffirait à lui restituer une vue totale et comme *divine* des choses. C'est par métaphore que la caméra d'*African Queen* « domine » la situation et le paysage. En fait nos actes ne s'étalent pas moins *dans le temps* que dans l'espace et par là échappent fatalement encore à notre appréhension même si nous avons une connaissance *totale* de leur efficacité immédiate. Au fond, le général Lee n'en sait pas plus que le jeune soldat.

Cette vue de l'action humaine, Huston l'applique exactement à la psychologie de son héros. De même qu'on ne saurait dire de la bataille qu'elle est assurément gagnée ou perdue, non plus que la place qu'elle tiendra dans l'histoire de la guerre, on ne saurait *ramener* les mobiles de l'homme à des catégories morales ou psychologiques déterminées. Huston ne nie pas la lâcheté ou l'héroïsme, *il prouve* seulement l'inanité d'un jugement qui induirait la cause de l'effet. Un héros peut n'être qu'un faible qui fuit en avant. La lâcheté *ou* le courage n'existe en soi non plus que l'échec ou la réussite, la victoire ou la défaite. L'obscurité et la relativité des actions humaines n'est que la réplique de la relativité des mobiles de nos actes. En prenant pour interprète Audie Murphy, Huston ne cherche pas, par une provocation de mauvais goût, à ridiculiser le soldat le plus décoré de cette *guerre*, mais affirme doublement, il est vrai, qu'il n'y a, au fond, d'autres preuves objectives de l'héroïsme que le nombre des rubans et des *citations*.

Ce qui place sans doute *The Red Badge of Courage* bien au-dessus des autres films de Huston c'est que la métaphysique de l'œuvre, ou tout au moins sa morale, ne s'explique pas dans la structure dramatique du scénario, mais qu'elle demeure immanente à chaque image. C'était le dénouement de l'action qui permettait de parler de l'échec chez l'auteur du *Faucon Maltais* et du *Trésor de la Sierra Madre*, il s'inscrivait dans le développement dramatique non dans la structure de l'événement. La même mise en scène eut pu servir un scénario à happy-end. Plutôt que thème, l'échec s'y révélait comme thèse. Dans *The Red Badge of Courage* (et dans une large mesure aussi dans *African Queen* dont le dénouement est d'ailleurs optimiste) l'idée, si l'on peut encore parler d'idée, s'est intériorisée et du même coup du reste s'est dépassée par une dialectique morale qui mène l'auteur au delà de l'échec et du pessimisme. Rapport lucide, impitoyable-

ment objectif sur la guerre et la psychologie du guerrier, *The Red Badge of Courage* n'est pourtant pas un film noir et amer. Aussi éloigné d'un idéalisme pessimiste que de l'illusion lyrique, il conclurait plutôt à un stoïcisme positif, à un scepticisme actif et non dépourvu d'humour.

Quoi qu'il en soit, ce qui fait le prix esthétique du film c'est moins les idées qu'il autorise que la manière dont il les intègre à la mise en scène. Il est vrai, et nous avons dit plus haut que c'était sa limite, que Huston n'a pas de style vraiment personnel. Son découpage est sans originalité, mais il importe assez peu, car la mise en scène réside essentiellement ici dans le traitement intrinsèque de l'événement enregistré par la caméra. Bien que la bataille soit réglée avec une précision inouïe, que le réalisme historique atteigne à une vraisemblance exceptionnelle, Huston s'oppose généralement à la « composition ». Ses cadrages ne sont jamais ceux d'une peinture militaire (le contraire il faut bien le dire, hélas ! de ceux d'un Poudovkine dans *Amiral Nakimov*). L'écran n'est pas la scène du *théâtre* des opérations parce que l'événement ne saurait être saisi comme spectacle. Ce qui caractérise le spectacle en effet ce n'est pas tant l'ampleur de l'action ou son intensité, mais son ordonnance matérielle, projection de son sens dramatique. Ses apparences en épuisent le sens. Au contraire et bien que, je le répète, Huston ne triche jamais avec les plans généraux, cette mise en scène est éminemment intérieure. Je ne dis pas psychologique, mais *romanesque ;* non spectacle, mais récit, indissociable de l'intelligence critique à travers lequel l'événement se réfracte. Si l'on voulait définir la théâtralité d'une mise en scène on pourrait la comparer au tableau construit selon la perspective classique, c'est-à-dire avec l'unique point de fuite à hauteur d'œil qui ordonne les arêtes des choses sur une pyramide imaginaire. Le cadre en délimite la base transparente à l'intérieur de laquelle s'ordonne l'univers de l'anecdote, cohérent, clos, suffisant à lui-même. De même existe-t-il des mises en scène qui n'ont rien d'autre à exprimer que ce qu'elles montrent et celles mêmes de Huston, sauf dans *The Red Badge of Courage.* Au contraire ici l'écran n'est qu'une section de l'événement que Huston se garde de mettre en perspective cavalière. Il est sans cesse traversé par les astéroïdes d'autres événements — qu'on devine plus importants peut-être — comme par des éclats d'obus perdus. Certains éléments font sans doute la jonction entre ces nébuleuses dramatiques, mais nous ne les suivons pas dans leurs déplacements. Tels ces chariots d'artillerie qui dévalent sur la route où cheminent les blessés. Nous butons avec le héros sur les cadavres pourris d'une autre bataille ignorée.

Cette impossibilité de référer l'action montrée à une action idéale dotée d'une géométrie globale trouve son équivalent à l'intérieur même du cadre dans le refus de mettre en valeur le détail significatif de l'anecdote. Par exemple le personnage relativement important du jeune lieutenant n'apparaît qu'épisodiquement, nous le découvrons tout à coup blessé à sa démarche claudicante sans que, pourtant, notre attention ait été attirée par le moment et l'importance de cette blessure. C'est par des détails comme ceux-ci que *The Red Badge of Courage* est peut-être le plus révolutionnaire dans le cinéma américain. On comprend le scandale des *boby-soxers* qui décidèrent du sort du film, car non seulement Huston n'organise pas sa mise en scène selon une méthode dramatique simple et exhaustive, mais il requiert du spectateur une contribution positive à sa mise en scène. Ce qu'il montre n'a pas de sens si nous n'y contribuons d'abord par la perspicacité, le discernement actif fruit d'une complicité intellectuelle.

Cette qualité de la mise en scène doit se définir comme un réalisme. L'ambiguïté ou, mieux, l'incertitude qu'elle suppose dans les choses et dans les actes est d'abord conscience et respect de celles de l'événement lui-même. Par là aussi Huston s'interdisait toute théâtralité dans le costume, le maquillage et la direction de l'acteur. Georges Sadoul, avec qui j'en discutais après la projection, me disait que les vraies ou les fausses barbes ne sont pas un bon critère de réalisme cinématographique ; je le veux bien, mais elles sont un indice au moins très significatif de ce réalisme phénoménologique auquel participe *The Red Badge of Courage.* On n'imagine pas un film de Rossellini ou de de Sica avec des postiches. Encore leur scénario est-il d'actualité. L'étonnant dans le film d'Huston c'est qu'il donne justement à ce point le sentiment de l'actualité dans l'histoire ; non celui de la reconstitu-

tion, mais au contraire d'une *réactualisation* du passé. Certes il est arrivé à bien d'autres metteurs en scène de soigner à l'extrême la vérité du décor, du costume et du maquillage, mais le plus souvent cette exactitude devient l'un des objets évidents de la mise en scène, on la met en valeur, on la souligne. Chez Huston elle n'est pas moins accidentelle que le reste : attribut nécessaire mais jamais privilégié de l'image. Il faut pour la remarquer choisir d'y prêter attention comme à la jambe du jeune lieutenant claudiquant dans un coin de l'écran. Il est donc certes très possible de faire faux avec une totale rigueur archéologique, mais la vérité ne serait pas parfaite ici sans celle des barbes, elle est le signe, d'autant plus probant qu'accidentel, du réalisme indivisible de la mise en scène.

Huston revendiquait (je ne sais où il en est depuis *Moulin Rouge*) deux grands projets : *The Red Badge of Courage* et *Moby Dick*. Le second achève d'éclairer le sens du premier partiellement défiguré par la production. On voit bien que la notion d'échec s'y résoud dans une grande lumière éthique où le succès temporel de l'entreprise humaine redevient presqu'indifférent. Par rapport à *The Red Badge of Courage* tous les films antérieurs de Huston apparaissent sinon comme une caricature du moins comme des à peu près dramatiques d'une idée morale que seules l'ambiguïté et surtout l'intellectualité d'une mise en scène romanesque pouvaient restituer dans son exacte plénitude.

André Bazin

DES TOURMENTS ET DES HÉROINES

MY COUSIN RACHEL (MA COUSINE RACHEL), film américain de Henry Koster. *Scénario :* N. Johnson, d'après le roman de Daphne du Maurier. *Musique :* Frantz Waxman. *Images :* Joseph La Shell. *Décors :* Walter M. Scott. *Interprétation :* Olivia de Haviland, Richard Burton, Audrey Dalton, R. Squire, G. Dolenz, J. Sutton. *Production :* Nunnaly Johnson, 20th Century Fox, 1952.

MONSOON (ROMEO ET JEANNETTE), film américain en Technicolor de Rodney Amateau. *Scénario :* F. Judd, D. Robinson, L. Bertovici, d'après la pièce de Jean Anouilh. *Musique :* Vincent Desai. *Images :* Ernest Haller. *Interprétation :* Ursula Thiess, Diana Douglas, George Nader, Nyron Healey. *Production :* Forrest Judd-Filmgroup, 1952.

THE FOURPOSTER (LE CIEL DE LIT), film américain de Irving Reis. *Scénario :* Allan Scott, d'après la pièce de Jan de Hartog. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Images :* Hal Mohr. *Décors :* William Kiernan et Louis Diage. *Transitions animées :* Stephen Bosustow. *Interprétation :* Lilli Palmer, Rex Harrisson. *Production :* Stanley Kramer-Columbia, 1953.

Il y a déjà longtemps qu'au soir d'une rentrée de vacances, j'ai vu ma cousine Rachel. Les personnages qui l'entouraient sont rentrés dans la comédie cinématographique qui se succède chaque jour. Mais elle est restée et son mystère me tente encore. Je crois qu'elle ira vivre dans la galerie de ces portraits que l'on aime retrouver et qui ont des sourires dont on ne perçoit jamais exactement le sens. Et saurons-nous jamais si les sourires de Rachel portaient la douceur ou la perfidie ?

J'avoue ne pas lire la littérature anglo-saxonne féminine et mineure dont elle s'est échappée. Je préfère l'autre. Celle des Mary Webb, des Virginia Woolff, des Rosamond Lehman. Et d'ailleurs cette abracadabrante histoire ne m'intéresse pas et je crois bien que personne ne s'en souviendra. Mais personne n'oubliera de se poser chaque fois, devant l'image fugitive, une question : Rachel était-elle coupable ? Voilà une héroïne dont l'ambiguïté est le caractère. De l'ambiguïté au soupçon, la distance est vite franchie et on pense à Hitchcock. Mais chez Hitchcock — et la différence est fondamentale — le soupçon naît de tout un complexe d'attitudes, de gestes. Il prend tôt ou tard des données précises, palpables, ou, s'il ne se précise pas, il se confond avec chacun, il n'appartient plus à personne, car la



Olivia de Haviland dans *My Cousin Rachel* de Henry Koster.

condition humaine semble alors bien suspecte. Nous sommes loin ici de l'univers ironique ou exacerbé d'Hitchcock. Nous entrons dans un univers romantique et le soupçon, s'il doit naître, ne le fera pas de conditions matérielles mystérieuses, mais des jeux du hasard, des sentiments, des jeux de l'amour.

On peut rêver sur cette sorte de miracle qui veut qu'en plein siècle, l'énorme machine économique et sociale hollywoodienne nous restitue le climat de Nerval ou d'Aloysius Bertrand, avec moins de finesse certes mais une grande conviction. Je ne crois pas que ce soit l'effet d'un heureux hasard. Les pays anglo-saxons ont moins que nous été bouleversés par les révolutions esthétiques — si ce n'est par les révolutions tout court. Ils en ont conservé comme une manière d'ingénuité et de foi qui est bien le propre du romantisme le plus pur. Quand dans un film américain, un personnage dit : *je vous aime,* on est frappé de la force que prend tout à coup la formule. C'est qu'ils ignorent le règne des truqueurs dans l'ordre des sentiments, règne sous lequel nous vivons. Voilà bien pourquoi pleine de duplicité ou peu sûre d'elle, Rachel n'avouera jamais à son cousin qu'elle l'aime, mais bien au contraire aura, après la première et seule nuit qu'elle lui a accordée, en réponse à son ardente question, cette phrase que l'on peut prendre comme venant du plus bas intérêt : « Vous m'aviez donné de si beaux bijoux », et qui n'est au fond que la merveilleuse réponse du plaisir. Elle ne fait pas de rapport direct entre le don des bijoux et le don du corps qu'elle lui apporte, mais le don qu'il lui fait de tout ce qui représente son ancestrale fortune, donc de lui-même, les fait entrer tous deux dans un domaine où le refus n'a plus de sens, où ne doit jouer que la gentillesse et ses baisers lui affirment avec délicatesse la joie et l'amour qu'elle a de son geste, mais non de lui. Héroïne au visage multiple, elle peut se permettre ces divagations, mais il est tout d'une pièce, il ne comprend pas. Tourmenté, il accuse et il supplie. Voilà bien encore un antagonisme romantique qui d'ailleurs se prolongera. Pour cet amant éphémère, comme pour Adolphe ou Dominique, le caractère de la femme aimée est insaisissable. Il est la variété et la dispersion de l'amour, la fuite. Il faut à l'amant être dans une lutte



Ursula Thiess dans *Monsoon*, de Rodney Amateau.



Est-ce encore Rachel ou déjà Olivia qui sourit à Henry Koster ?

continuelle, alors que Rachel semble calme et sereine.

Le cinéma seul d'ailleurs lui offre cette puissance, car, née de phrase sans génie et sans grande force évocatrice, l'image lui permet de se rendre actuelle. Comme en un bal masqué, nous sommes dans *cette Italie qui n'est* pas tout à fait l'Italie, dans cette Ecosse qui n'est pas tout à fait l'Ecosse. Rachel peut alors tisser autour de nous sa toile patiente, mais dans notre dépaysement, est-elle encore Rachel ou déjà Olivia ? Dans ce léger décalage réside notre soumission aux sentiments et au sourire, mais aussi notre refus au film qui se limite à un portrait. Nous aspirons désormais à le fixer. Comme ces papillons qui, vivants, n'étaient que fugitifs et qu'il faut, pour les admirer, percer au cœur et étaler leurs ailes d'or, Rachel sera sacrifiée. La lettre qui la réhabilite et que lit l'amant pendant qu'elle tombe dans le piège *qu'il* lui a tendu, et en meurt, était-elle sincère ou mise là à dessein ? L'affaire a peu d'importance. Seule est importante la dernière phrase de Rachel : « Pourquoi avez-vous fait cela ? » afin de donner au héros un interminable remords. Coupable ou non, nous assassinons toujours ceux que nous aimons. Jusqu'à ce que la mer nous emporte, sans arriver à faire taire notre voix : « Rachel, mon tourment ».

Cette intransigeance du cœur qui pouvait bien faire défaut à Rachel tout occupée à mener sa vie dans les jardins les plus lumineux, il faut pour la retrouver dans un cœur féminin ouvrir les portes de notre époque proche et, s'il n'était lui-même l'inspirateur de ce nouveau Roméo, on penserait immédiatement à Anouilh. Ce n'est plus l'héroïne qui tourmente, mais *l'héroïne qui est tourmentée,* toute emportée par les désirs et les angoisses dont elle se plaît à chercher le sens sans savoir que trouver.

Si l'on peut refuser à Anouilh le pouvoir des symboles, nier aussi que son enseignement dépasse la décade et dire qu'il représente plus une mode qu'un univers, il est indéniable qu'il a réussi, dans le théâtre français contemporain, à créer un climat qui lui est absolument propre. *Juste* ou non, ce climat existe et si ses personnages appartiennent à la tradition, nul doute que leur apparence corresponde à ce temps.

On a dit, on dira, le curieux du voyage que l'on fait accomplir à cette *Juliette* française que l'on a abandonnée aux fins fonds des Indes, qui ajoutent à son exaltation leurs maléfices séculaires. Nous ne saurons bientôt plus la part de chacun car la chaleur va nous écraser et la mousson qui se délivre ne pourra guère nous libérer.

Si le climat et le cadre d'Anouilh ont été respectés avec une *fidélité qu'il* faut applaudir, il semble que le film soit nimbé de sentiments que la torpeur, que l'isolement rend plus acca-

blants, d'une sexualité plus lourde, plus pesante. Jeannette au regard immobile, Ursula Thiess porte un beau visage sévère où l'attente, où le désir peu à peu se marquent. Rodney Amateau s'est plu à un essai que l'on tente rarement et qu'il cache par la crainte des censures. Quand Jeannette entraîne avec elle vers son refuge celui qui doit être son beau-frère, on sent en eux le besoin impérieux de ces amours qui veulent mourir. Mais arrivés au refuge, alors qu'après la peine l'amour venait enfin, elle s'écarte de lui et lui dit : « Tout à l'heure je courais, je croyais ne jamais arriver assez vite, mais maintenant si vous me touchez, je crie... » Et la scène continuera où ils s'affronteront, où leur jeu apparaîtra plus clair. Mais dans la dispute, dans la haine qui va monter d'eux, il la quitte brusquement. Ursula Thiess regarde le spectateur et ses yeux sont sans vie quand entre derrière elle, sans qu'elle lui jette le moindre regard, l'homme gras et déjà âgé qui l'entretient. Il s'approche d'elle, et à ce moment précis, ce même visage de la femme s'anime, se renverse dans une lente décomposition et bien qu'elle ne fasse pas à l'homme l'aveu de son plaisir, qu'elle aille jusqu'à le nier, elle se sait absolument liée par des forces volontaires qu'elle ne sait pas dominer. Elle ne pourra plus tard faire qu'un aveu à celui qu'elle aime : « Vous êtes parti trop tôt ». C'est tout le mécanisme de la fatalité. Les personnages arrivent et partent au mauvais moment, disent les phrases qu'il ne faut pas dire et taisent celles que l'on attend. Il paraît bien qu'à un tel enchevêtrement des désirs et des actes, en vain, il n'y ait rien à faire.

Mais les petites filles d'Anouilh, très tendres dans le fond de leur cœur, et dont toute la révolte est de se livrer à la prostitution, ne sont pas très dangereuses (si ce n'est pour les jeunes filles qui aiment l'ordre). Beaucoup plus le sont les arrêts des dieux. C'est ce qu'a mêlé, avec bizarrerie, le film à sa fin. Jeannette se voit refuser le rôle de démiurge qui décide qui doit vivre, qui doit aimer, qui doit mourir. Son intransigeance ne sert plus à rien, elle est vidée de son contenu. Ce n'est plus son amour absolu, sa ténacité implacable qui la réunit à l'homme dans la mort. Elle n'est plus la figure de la fatalité ; une autre figure, dans ses tourments, se substitue à elle, celle de l'amour, et pour que cette figure soit complète, les dieux, impassibles, imposent leur loi secrète mais explicite qui aboutit à cette mort concomitante que l'on peut sans crainte — puisque tout maintenant s'est apaisé — imaginer comme le premier baiser d'un premier amour. Il n'y a pour rester à



Ursula Thiess et George Nader dans *Monsoon* de Rodney Amateau.



Lili Palmer et Rex Harrisson dans *Fourposter* de Irving Reiss.

vivre que les rhéteurs, les bohèmes et *les femmes qui aiment l'ordre.*

Il convenait d'opposer à l'ambiguïté de l'exceptionnel qui peut réunir Rachel et Jeannette, l'ambiguïté du quotidien que Lili Palmer se plaît à nous détailler avec tant de finesses dans *The Fourposter,* qu'on eut pu désigner sous le titre plus précis que le *Ciel de Lit,* le portrait de la vie d'une femme, depuis le début du siècle. Plus qu'un portrait peut-être. Jan de Hartog, fidèlement servi lui aussi par Irving Reis, s'est plus à conter à travers deux personnages, beaucoup plus que la vie d'un couple, la chronique d'une époque. Ce film léger pourrait bien être plus sérieux qu'on ne pense et ce n'est pas seulement par accident que, durant la projection, me venait à l'esprit les noms d'Arthur Schnitzler et de Stéphan Zweig, et je pensais plus à l'atmosphère et aux circonstances de leur vie qu'à la lettre de leur œuvre.

Voilà un film mineur sur un thème mineur, un portrait d'héroïne qui ne dépasse pas le cadre d'une aquarelle qui va jaunir. Nous ne retrouverons pas, bien sûr, sur l'émouvante figure de Lili Palmer (je ne puis m'empêcher chaque fois que je prononce ce nom d'évoquer la dernière phrase de Maïakovaki : « Lili, aime-moi. »), la *suprême distillation du souvenir* d'un Proust, d'un Joyce, ou d'un Thomas Wolfe, mais un reflet, une attention *touchante pour les choses de ce temps* destinées à mourir. Gardons-nous bien devant cette évocation de manquer de respect, c'est le poème des inconnus, et que, dans l'histoire, le mari soit un romancier à la mode y ajoute encore un peu d'éphémère. Portrait aussi d'une amoureuse qui vécut simplement un grand amour. Jan de Hartog n'est pas tombé dans la facilité qui aurait fait de ce caractère une exception, son évocation n'en est que plus poignante. Le film a un goût de larmes un peu rentrées, de baisers qui frôlent votre bouche bien qu'on les sache perdus, un goût d'automne. On garde l'envie de se laisser bercer par cette héroïne simplement merveilleuse au jour le jour, n'oubliant pas à l'heure de la mort de se mettre sous la protection de Dieu, obtenant même de Lui de venir rechercher sur cette terre un peu amère l'indispensable compagnon qui rêve en attendant de partir, et leur départ confond en cendres la vie antérieure. Tels qu'ils furent, ils recommencent, ils recommenceront, ils se mêleront à tout. Trois héroïnes nous ont quittés dont le secret était l'amour. Puisse notre mort (« il n'est pas donné à tout le monde d'avoir une mort heureuse ») nous les rendre dans le Temps retrouvé.

MICHEL DORSDAY

DE L'INVENTION

THE LUSTY MEN (LES INDOMPTABLES), film américain de NICHOLAS RAY. *Musique :* Roy Webb. *Images :* Lee Garmes. *Interprétation :* Susan Hayward, Robert Mitchum, A. Kennedy, A. Hunnicutt, F. Faylen, W. Coy, C. Nugent, M. Hart, L. Thayer. *Production :* Wald Krasna-R.K.O., 1952.

Le plus constant privilège des maîtres est sans doute de tout voir tourner à leur avantage, et les défauts les plus simples, plutôt que de les effacer ; si l'on s'étonne maintenant de me voir faire bénéficier le dernier film de Nicholas Ray de cette loi, on se prépare mal à goûter une œuvre déconcertante et qui demande un peu d'amour, non d'indulgence ; loin de l'en vouloir excuser, il faut aimer cette désinvolture, ce fort agréable dédain pour les décors, la plastique, les raccords de lumière, la justesse d'un second rôle, et reconnaître jusque dans les gaucheries de cette verve, non la caricature, mais la juvénile exagération d'un cinéma qui nous est cher, où tout est sacrifié à l'expression, à l'efficacité, au mordant d'un réflexe ou d'un regard ; il ne me déplaît pas qu'on exagère de cette sorte ; et l'amusement de l'auteur que je sens percer parfois, console de bien des films qui ne font que nous communiquer les bâillements du metteur en scène. Mais je voudrai parler maintenant du sérieux profond de ce jeu : œuvre de verve, soit, mais parce que Nicholas Ray est prodigue d'*idées* — qu'un grand sujet canalise parfois, et l'on n'oublie pas l'admirable progression de *La Maison dans l'Ombre* —, qui s'éparpillent ici au hasard de l'invention ; mais cette invention me frappe justement, constamment surprenante ; certes Ray n'est pas de ceux qui ignorent la valeur esthétique de la surprise, et que le beau se doit d'être étonnant ; mais si l'imagination est la reine des facultés, son royaume semble bien s'amenuiser de jour en jour de toute part ; et que l'invention puisse consister d'abord dans le simple plaisir de filmer, telle la liberté créatrice du pinceau sur la toile, voilà qui n'a guère de chance d'être pris ici au sérieux. Et quand je parle d'idées, j'entends bien d'idées de mise en scène ou même, dussé-je scandaliser, de cadrage ou de succession des plans, les seules dont je veuille aujourd'hui reconnaître la profondeur et qui puissent



Susan Hayward dans *The Lusty Men* de Nicholas Ray.

atteindre la figure secrète, but de toute œuvre d'art. Quand François Truffaut rapproche Nicholas Ray de Bresson, j'observe en effet deux cinéastes également obsédés par l'abstrait, dont l'unique souci est de rejoindre sans cesse au plus court ce visage idéal, et que la maladresse y aille si la voici plus prompte : on voit dans *Les Indomptables* comment l'idée d'un rôle, d'une scène, hâtivement esquissés, peut l'emporter parfois sur sa *réalisation*, bonne ou mauvaise (mais comprendra-t-on en quelle estime je tiens Nicholas Ray si je le nomme un metteur en scène, *non un réalisateur*) ; comment l'invention de chaque instant n'est que le souci de révéler de nouveaux coups de pioche, l'unique statue enfouie.

On comprend peut-être que la beauté ne lui est pas indifférente ; mais de quel côté la cherche-t-il ? (question somme toute fondamentale). Je remarque une certaine dilatation du détail expressif, qui cesse d'être détail pour entrer dans la trame — ainsi le goût des gros plans dramatiques, surpris dans le mouvement de la scène — et surtout la recherche *d'une certaine* largeur du geste contemporain et l'inquiétude de la *vie*, anxiété perpétuelle parente de celle des personnages, le goût enfin du paroxysme, où les instants les plus reposés conservent quelque chose de fiévreux et de provisoire.

Quelques mots encore : Nicholas Ray est de ceux qui vont jusqu'au bout et savent épuiser un développement. Tout découle toujours d'une situation simple où deux, trois êtres affrontent quelques idées élémentaires et fondamentales de l'existence. Et la véritable lutte se déroule en un seul, contre le démon intérieur de la violence, ou d'un péché plus secret, qui *semble lié à* l'homme et à sa solitude ; il advient parfois qu'une femme le sauve ; il semble même qu'elle seule en ait ici le *pouvoir* ; nous sommes loin de la misogynie.

Nicholas Ray nous a toujours proposé le récit d'une crise morale, dont l'homme sort vainqueur ou vaincu, mais enfin lucide : vanité de la violence, de tout ce qui n'est pas le bonheur et divertit l'homme de sa vocation profonde.

Si l'art doit révéler « l'héroïsme de la vie moderne », peu d'œuvres accomplissent mieux ce dessein. On remarque pourtant que les personnages font vite retraite, *que le monde somme toute* n'intervient guère ou, curieusement, pour leur nuire ; le salut est une affaire privée. Peut-être regrettera-t-on de voir ces héros se retirer si hâtivement sous la tente ; on peut estimer aussi que ce n'est pas sans laisser au monde sa chance, ni prolonger parfois inutilement l'épreuve ; mais à la société moderne, la solitude, sinon le mépris, n'est-elle pas souvent le plus juste hommage ?

JACQUES RIVETTE

DE LA GRANDEUR

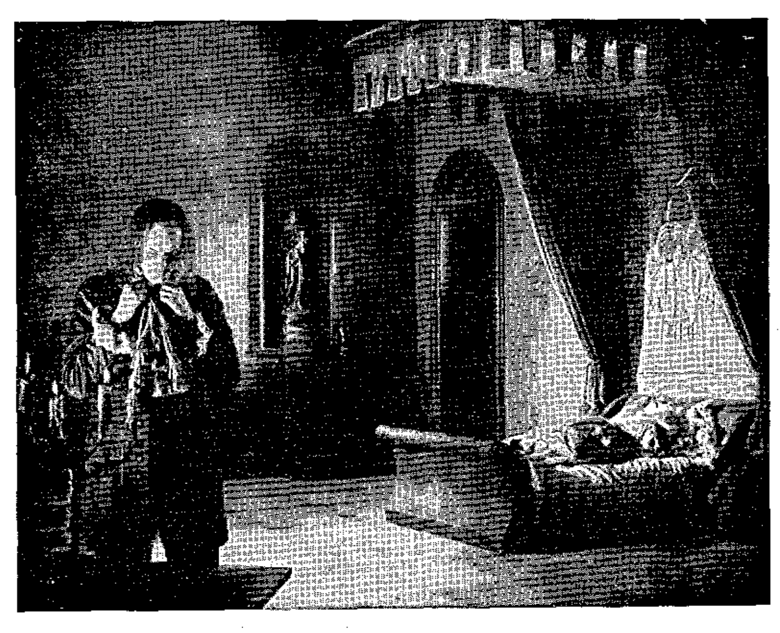
PIERRE LE GRAND (deuxième partie), film russe de WLADIMIR PETROV. *Scénario :* A. Tolstoï, W. Pétrov, N. Letchenko. *Musique :* Tcherbatchev. *Interprétation :* N. Simonov, N. Tcherkassov, A. Tarassova. *Production :* Lenfilm, Leningrad, 1938.

Il y a plusieurs années, j'ai eu la rare chance de pouvoir voir dans l'Est la version allemande complète de *Pierre le Grand*. J'en avais gardé le souvenir d'une tumultueuse puissance, d'une fraternelle amitié aussi, pour l'avoir vu au milieu de gens qui venaient de quitter leur travail afin d'assister à la présentation, et c'est à l'unisson d'une même gloire que j'avais été pris.

Il en est de même aujourd'hui devant la seconde partie de *Pierre Le Grand* que nous offre le Cinéma d'essai dans sa version originale, mais il s'y ajoute le temps de la réflexion. Il est courant d'entendre dire par les détracteurs du cinéma soviétique ou *plutôt* par ceux qui font illusion par une objectivité qui n'a d'objectivité que le nom, il est courant de les entendre dire *que ce cinéma a été* grand, mais que passée l'époque du *Potemkine*, de *La Mère*, il s'est perdu dans un conformisme patriotique de mauvais aloi, et ces mêmes personnes n'admettent que de rares exceptions, très belles d'ailleurs, comme *Ivan le Terrible*. C'est très mal connaître et la Russie et le cinéma soviétique, ce cinéma qui est

avec le cinéma américain le plus cohérent du monde, et n'a pas eu à déplorer, comme la plupart des cinémas nationaux, des ruptures dans les motifs d'inspiration. Ce cinéma s'est attaché, depuis la période immédiatement post-révolutionnaire, et qui devait porter l'enseignement direct de cette révolution, à formuler le destin de l'homme dans des phrases et des images puisées directement au patrimoine artistique naturel de l'U.R.S.S. Eisenstein et Poudovkine, ne l'oublions pas, ont puisé, eux, pour la formation de leur art, aux sources d'un XIX[e] siècle russe souvent très étranger au peuple et en particulier très francisé. Cela n'amène d'ailleurs aucune suspicion sur leur œuvre, car ils surent comme un Tourgueniev, établir une synthèse des leçons occidentales à travers l'homme russe, qu'ils saisissaient tous deux dans ses sensations les plus originales. Le récit de leur crise, qui est aussi souvent le récit de leurs films, peut nous permettre d'illustrer ces contradictions où le génie d'un Eisenstein s'exaspèrera avec la sublime fresque, qu'il laissa inachevée, *Que Viva Mexico* et le pathétique, si implacable, de *Ivan le Terrible.* Nous n'ignorons pas, d'autre part, ce que fut l'impasse où se trouva acculé Poudovkine et dont il sortit, semble-t-il, victorieusement avec *Le retour de Vasili Bortnikov.* Le cinéma soviétique est *un,* son ambition est d'appréhender la condition du monde et d'aider à sa formation future. *Pierre le Grand* que nous revoyons aujourd'hui est, à cet égard, bien significatif. On peut discuter, on peut rêver, on peut ne pas admettre, mais il faut reconnaître que, passées les frontières du proche-Occident, les nuances, les marivaudages, sur lesquels nous basons notre hypocrisie latente de la vie, n'ont plus cours. On ne peut plus échapper par des compromissions plus ou moins honnêtes ; il s'agit de choisir entre le bien et le mal. Pour nous, bien sûr, cette différenciation extrême est hasardeuse et les philosophes de notre temps ne l'acceptent pas, se réservant une vue claire, rationnelle avec ambiguïté, sur toutes choses. *Pierre le Grand* est le récit de cet antagonisme du bien et du mal dans la formation de la nation russe.

La première partie nous apportait la vision du puissant Pierre essayant avec les caractéristiques du temps, d'associer le peuple aux grandes réalisations, à son grand amour d'un pays libre. Nous ayant apporté ce message, la seconde partie est plus profonde, elle sonde les âmes, les désirs et les



Nicolas Tcherkassov et Nicolas Simonov dans *Pierre le Grand* de Vladimir Petrov.

amours. Wladimir Petrov se montre un historien direct, incisif et absolument libre ; il fait de Pierre ce caractère *dynamique qui est à la source* du travail et de l'action de l'homme russe, pourvu du bel optimisme de ceux qui se savent dans la vérité. Mais à côté de cette joie et de cet allant, il a placé les tourments du tsarevitch Alexis ; voilà vraiment un portrait à l'honnêteté duquel on ne peut vraiment qu'applaudir, car loin de faire d'Alexis le traître ridicule, vénal, aimant le pouvoir pour le pouvoir, les haines pour les haines, figure de traître qu'on nous a habitués à voir, il a fait d'Alexis un personnage complexe, *attachant, sur lequel on ne* peut se pencher qu'avec une certaine affection, même si on le condamne. L'habileté de Petrov a voulu que les *deux antagonismes*, les deux antagonistes soient, grâce à l'histoire, du même sang. Pierre et Alexis sont, au fond, le même personnage. Il se trouve, pour la grandeur et pour la liberté, que Pierre se doive de gagner, mais il faut expliquer Alexis. La bonne santé de l'un, bonne santé qui finira par triompher de la maladie de l'autre, donne comme un cancer dont il faut se débarrasser. Le climat du film est très précis là-dessus. Pierre n'est présenté que dans la lumière, que dans la fougue *des batailles, embrassant avec* force, avec joie, tandis qu'Alexis rôde dans la peur, dans le noir, dans les ombres, devant un visage de femme *cupide*. C'est vraiment une opposition entre le blanc et le noir. Alexis fuit comme s'il fuyait son ombre, et quand il pleure, il pleure sur lui-même ; Tcherkassov en a fait un visage très Karamazov et qui porte son propre malheur. Quand Pierre, — par l'entremise de ce comte Tolstoï qui nous est peint d'ailleurs avec une vérité qui ne nous le rend pas sympathique, quoique agissant pour le bien du tsar, sa figure grasse de fouine n'évoquant que la basse police, — a réussi à faire rentrer *d'Italie son fils qui se préparait à lever* contre lui les armées impériales d'Autriche, il lui demande dans une scène sans équivoque, dans une scène où est vraiment laissée à l'homme toute la possibilité du choix — ou d'agir avec lui, ou de rentrer à Moscou retrouver les popes, les faux dignitaires qui complotent et qui exploitent le bas peuple. Alexis choisit de retourner à Moscou et c'est à ce moment précis que, devant le visage du tsar douloureusement étonné, Alexis détourne les yeux, la trahison s'accomplit devant celui qu'il va trahir, et cette trahison est beaucoup moins l'intérêt qu'une ancestrale envie de soumission à des forces maléfiques. « Retourne vers tes prières, retourne vers eux et ils auront ta vie », murmure le tsar. Le cancer s'est précisé. La comédie que va désormais jouer Pierre, sachant très bien qu'elle aboutira à la mort de son fils, pourrait être ignoble comme un jeu du chat et de la souris, si l'on ne spécifiait pas que dans les atermoiements, dans les hésitations, il y aura en définitive la lutte d'une conscience avec elle-même, et que cette comédie qui *prend quelquefois* les allures du rire comme chez tous les peuples forts, n'est que les prémices de la résolution prise contre une partie de soi-même que l'on reconnaît comme mauvaise et que l'on arrache par une opération brutale et définitive.

Il y aura la part du masochisme et de la grandeur, mais sans doute la grandeur ne va pas sans masochisme, et l'on ne peut que s'émouvoir du dernier regard de Pierre à son fils, du regard qui l'abandonne mais qui le fait encore sien, détournant les yeux *dans la nuit*, se fondant avec la nuit du temps pour ne plus l'entendre, pour ne plus le voir souffrir, et l'abandonner à une mort *qu'il avait délibérément* choisie.

On voit que cette pensée-là est originale et d'une profonde honnêteté. Ayons de notre part l'honnêteté de ne pas nous étonner que tout un peuple n'ait pas choisi la mort, et qu'ayant compris plus que tout autre l'immensité du bien mais aussi l'immensité du mal du monde, il se soit efforcé à combattre le mal, à le combattre sans rémission, comme un personnage que l'on reconnaît trop bien pour l'avoir au fond de soi, comme il est dans toute chose humaine, et *qu'il ait réussi pour* une petite part, la politique, à le presque résorber. Le film en acquiert une étrange puissance apologétique, qui *aura sur nos sceptiques* un bien mince effet, car ils ne participent pas, ayant abandonné tous les efforts, toutes les nouvelles créations du monde. Mais pour ceux qui, moins sceptiques, s'essaient à la liberté, la leçon sera profitable et on ne pourra en l'occurrence l'accuser de la moindre hypocrisie.

Le film a été fait dans un bel élan ; Wladimir Petrov a su comprendre *qu'il* y avait des scènes où il lui fallait s'emporter, laisser la foule se déployer à sa guise et d'autres moments où il fal-

lait dominer un sujet difficile, soit pour mettre quelque répit, dans une scène drôle, pittoresque, soit pour sonder les âmes inavouées. Il s'est pour cela servi de deux climats qu'il oppose, climats qu'il prend toujours à un moment déterminé de leur évolution pour les résumer par quelques notes suggestives.

Voilà bien un hommage difficile, ambigu, volontaire, au peuple russe ; voilà bien une critique de son comportement, et cette critique se révèle à sa gloire, une gloire qu'il faut s'efforcer d'aimer pour la comprendre.

MICHEL DORSDAY

LA REVUE DES REVUES

FRANCE

BIZARRE, numéro 1. — Tant qu'à louer que ce soit sans réserve, et c'est pénétré de cet état d'esprit que je chanterai les mérites de ce n° 1 de BIZARRE qui semble succéder à L'AGE DU CINÉMA, cette revue qui ne vécut que six mois et que gachaient parfois des collaborations inopportunes, évincées ici. Et puis, BIZARRE n'est pas consacré exclusivement au cinéma. Dans ce premier numéro, il est surtout question de Gaston Leroux, génial écrivain, génial scénariste. Passons sous silence un article d'un certain Pierre Brasseur puisque nous nous sommes promis de ne faire aucune réserve et venons-en à l'essentiel : « Des nouvelles du Père Huc », recueillies par Pierre Dumayet, « Gaston Leroux et le Cinéma », « Cinquante ans de science-fiction au cinéma », des textes de Michel Laclos, Seldow, Romi, Sadeg Hedaydat, etc... N'oublions surtout pas un surprenant article d'Adonis Kyrou sur Luis Bunuel. Il est agréable pour moi de voir un spécialiste de Bunuel dire le mépris dans lequel il tient *Los Olvidados, Subida el Cielo, Susanna la Perverse* et blâmer le côté « concession aux bourgeois » de ces films.

Mais ce qui est plus agréable encore, c'est que ce numéro un vaut à Kyrou et à ses amis d'être excommuniés du groupe surréaliste. André Breton, Benjamin Perret, Robert Bennayoun et cette langouste enrhumée nommée Goldfayn somment Kyrou et les siens de faire sans attendre leur auto-critique dans le prochain numéro de MÉDIUM, sans quoi des sanctions les viendraient châtier de l'impudence qu'il y a à placer Gaston Leroux sur le même plan que Raymond Roussel. Evidemment Kyrou ne songe pas un seul instant à s'exécuter et cette scission ne peut qu'enchanter ceux qui, sans partager toujours les idées de Kyrou, le tiennent cependant en grande estime et respectent l'amour qu'il porte à l'art que nous nous efforçons tous de servir selon nos moyens.

F.T.

ITALIE

BIANCO E NERO, n° 8-9, dédié à la XIVe Mostra d'Art Cinématographique à Venise. — Le sommaire de ce numéro de BIANCO E NERO est presqu'exclusivement dû à des critiques français ou de langue française. Il est en effet consacré au cinéma français muet dont la Cinémathèque assurait la rétrospective au Festival de Venise. Relevons parmi les quinze articles qui y figurent : celui de Georges Sadoul sur les pionniers, de Pierre Kast sur le burlesque, d'Ado Kyrou sur la deuxième avant-garde française, de Sales Gomes sur Jean Vigo, d'André Bazin sur les films muets de Jean Renoir. Mais il faudrait encore mentionner : Henri Langlois, Charles Ford, Jean Mitry, Léon Moussinac, Simone Dubreuilh, Roger Régent, Nino Frank... Souhaitons de voir quelque jour publiés en français ces textes dont on est reconnaissant à BIANCO E NERO d'avoir provoqué la rédaction.

A.B.

CORRESPONDANCE

Messieurs les Rédacteurs en Chef des *Cahiers du Cinéma*,

Votre triple instance ayant laissé imprimer, avec mon nom tout spécialement mis au pilori, un venimeux article par lequel M. Truffaut prétend rendre compte du dernier numéro de TÉLÉ-CINÉ consacré à Jean Renoir, je tiens à protester ici au nom de tous mes « complices ».

M. Truffaut croit voir dans notre publication un « hommage à Renoir ». Nous laisserons à son zèle le soin de dresser des autels et de sonner l'office. Préférant admirer Renoir comme homme plutôt que comme dieu, nous nous sommes contentés d'une étude critique pour aider à saisir la très grande richesse de son œuvre. Vous-mêmes avez publié les réserves d'André Bazin sur l'œuvre secondaire du cinéaste (CAHIERS DU CINÉMA n° 8), sans compter (n° 24, p. 35) un jugement extraordinairement sévère sur *Le Carrosse d'Or*, dont l'en-tête expliquait qu'après tout « aucun réalisateur n'est à priori tabou à vos yeux ». Vérité en deçà des Champs-Elysées...

M. Truffaut tourne sa vertueuse indignation contre nos erreurs (non précisées) dans les génériques. Rendons à César ce qui est à César : nous les avons puisées dans un ancien et fort intéressant numéro de CINÉ-CLUB sur Renoir ainsi que dans le... numéro 8 des CAHIERS DU CINÉMA. M. Truffaut me paraît donc tout indiqué pour vérifier éventuellement votre fichier, non sans que vous signaliez à sa jeune expérience les divergences si fréquentes dans les diverses sources de documentation.

Nous protestons expressément contre les mutilations de textes grâce auxquelles M. Truffaut prétend ridiculement faire de nous les adversaires de Renoir. Il suffit de lire notre étude pour être persuadé du contraire ; la faiblesse des films « alimentaires » de Renoir, dont convient tout le monde — lui pour commencer — et certaines critiques, toujours motivées d'explications, portées dans TÉLÉ-CINÉ sur quelques autres œuvres, sont très largement compensées par les éléments contraires. La malhonnêteté de M. Truffaut, constante à chaque ligne, est particulièrement odieuse en ce qui concerne *La Partie de Campagne* et *Le Carrosse d'Or* (à propos duquel M. Doniol-Valcroze note dans votre numéro 21, p. 46, que les dialogues français souffrent de n'être pas ceux de la version originale).

Si c'est du jargon technique de dire — sans prétention aucune — que les cadrages (dans *La Grande Illusion*) ne sont jamais gratuits, nous demanderons à M. Truffaut ce qu'il a voulu signifier — entre autres — par « contre-champ imaginaire » (CAHIERS n° 23, p. 58) et ce qu'il pense de son collègue (n° 24, p. 40) qui après avoir parlé à propos de *Rasho-Mon* de découpage et de fondu-enchaîné, ajoute : « Il y a des effets savants et connus, mais rien n'est grossier ou gratuit. »

Je suggère à M. Truffaut, chez qui la détraction gratuite semble une arme ordinaire (une demi douzaine de confrères dans ce seul numéro !) la création immédiate aux CAHIERS — où d'ailleurs écrivent plusieurs de nos détestables collaborateurs — d'un comité de vigilance. A moins que j'use de ses propres termes en concluant que la mauvaise foi, l'incapacité et la suffisance se sont unies pour faire naître ce méchant article. La bave, sans assurer l'éternité, peut quelquefois aider à faire carrière...

En vous demandant de bien vouloir insérer, selon l'usage, la présente réponse, je vous prie d'agréer, Messieurs, mes sentiments distingués.

JEAN D'YVOIRE

Monsieur,

Je reconnais en effet avoir fait preuve à votre égard d'une dureté extrême, me bornant à citer vos propres phrases. Il me serait aisé, croyez-le bien, de vous répondre et de me justifier, comme il vous serait facile ensuite de me répondre encore. En dépit des apparences, je ne prise guère la polémique, surtout lorsqu'elle laisse une si belle part à l'individuel. Aussi bien je renonce à poursuivre cet ennuyeux dialogue, me reconnaissant le seul tort de l'avoir suscite. Ainsi j'en appelle à vos lecteurs, Monsieur, et aux miens, puisqu'en définitive c'est toujours au public qu'il nous faudra nous en remettre. — F.T.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, N° 1085. — Dépôt légal : 4° trimestre 1953.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRAN